ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 81 9

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



НА ОБЛОЖКЕ:

АЛЕКСАНДР ЛЫСКИН
(МОСКВА)
В ПАВИЛЬОНЕ «КОСМОС»
НА ВДНХ

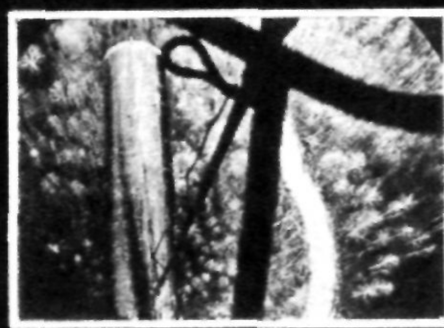
ЗИНОВИЙ ШЕГЕЛЬМАН
(МОГИЛЕВ)
ОСЕННИЙ НАТЮРМОРТ



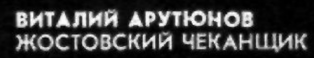


ФОТОПУБЛИЦИСТИКА. ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «**СФ**»









ВИТАЛИЙ АРУТЮНОВ
ЖОСТОВСКИЙ ЧЕКАНЩИК

ОЛЕГ ИВАНОВ
СТРОИТСЯ ГАЗОПРОВОД...

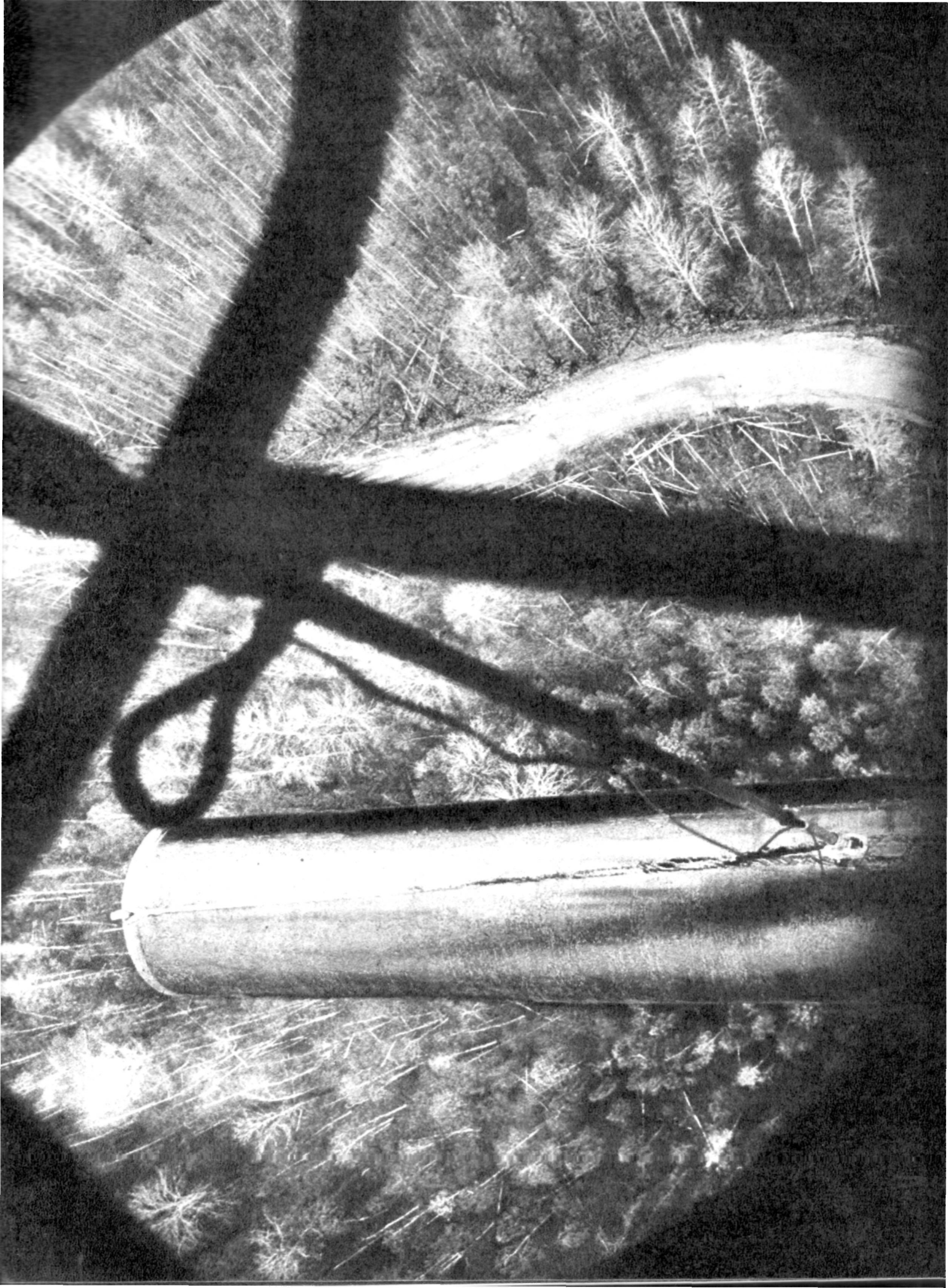
ВЛАДИМИР ПЕРВЕНЦЕВ
СТАЛЕВАРЫ

ЮРИЙ СОМОВ
ФУТБОЛ ПОД КРЫШЕЙ















ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

СЕНТЯБРЬ 1981

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А02595
сдано в набор 01.07.81 г.
подп. в печ. 07.08.81 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 267 200
заказ 3895
цена 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129085, Москва, проспект Мира, 105

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

В НОМЕРЕ:

Виктор Демин **Солнечный, ветреный мир Станёниса**

В этой серии больше ста работ. Ее хочется назвать «Сельский дневник» или «Будни и праздники», или, например, «Люди одной деревни». Автор назвал ее наискромнейшим образом — «В колхозе «Жувинтас». Как бы говоря: посмотрим, появится или не появится высокий, обобщенный смысл у моих снимков, но вот за что я ручаюсь головой — за информативный минимум. Все это снято в колхозе «Жувинтас», все эти люди там живут, и в моем репортаже об их жизни вы можете видеть очерковые зарисовки — вот так они работают и отдыхают, вот так ремонтируют трактор и перековывают лошадь, так бреются на полевом стане, а так неторопливо беседуют, сидя под мельницей в солнечный праздник убранного урожая...

В подписях под снимками указаны или фамилия, или должность героя, или место действия, или трудовая операция: «Бригадир такой-то», «Агроном», «Председатель», «Молотьба», «Магазин»... Что ж, многие журнальные репортажи строились и строятся по этому же принципу. Фотограф приглашает читателя-зрителя: давайте обойдем данный объект, познакомимся с его обитателями (вариант: сотрудниками), заглянем в наиважнейшие или в наиинтереснейшие уголки... Если репортаж удался, закрываешь журнал с благодарным ощущением: «как там побывал».

Но вот странность — после снимков Станёниса у меня нет уверенности, что я от центральной площади в Жувинтасе безошибочно найду дорогу на скотный двор или в кабинет к председателю. Точно так же весьма для меня сомнительно, что при встрече с этими людьми я верно вспомню, кто бригадир, а кто бухгалтер. Зато нет сомнений: я получил нечто иное, ничуть не менее важное. «Информативный минимум», оказывается, не стал главным в подходе к этим людям. Сквозь череду этих лиц проступает кое-что еще, самое важное; сопоставление фигур на пространстве этого снимка оказывается не арифметическим сложением, а стыком плюса с минусом, где бьет электрическая искра. Вереница снимков в их соседстве особой логикой многократного возведения в энную степень очерчивает нечто весьма значительное.

Эстетика прошлого века знала понятие «знакомого незнакомца». Сначала писатель из десятка подробностей создает нечто цельное в своей сути, а затем я, читатель, из этой фигуры отбрасываю то, что считаю второстепенным, и восхищаюсь верностью авторской задумки. Литературе знакомо понятие очерка, когда работа обобщения ведется с фигурой реальной, часто — имеющей настоящий адрес, подлинное имя, точно названную профессию, жизненные приметы. И бывают дивные очерки! Но, по логике той же эстетической системы, они все же уступают — уступают принципиально — рассказу. Именно в силу неизбежных ограничений, накладываемых документальностью на процесс художественного обобщения.

Если с этими взглядами подойти к фотографии, останется только руками развести. Поскольку она всегда документальна, стало быть, «рассказу» здесь места нет? За исключением чистой «постановки», ибо кого же интересует настоящая фамилия натурщицы?

ВИТАУТАС СТАНЁНИС «В КОЛХОЗЕ «ЖУВИНТАС» (ИЗ СЕРИИ)





XX век, однако, принес очевидное смещение художественного потенциала. Появилось понятие чистой выдумки, *«беллетристики», не обеспеченной никаким золотым запасом документальной правды,* и, с другой стороны, возникли художественные структуры на абсолютно документальной *основе. Аналогия средств* (своя фамилия или измененная) уже не способна ничего объяснить. Решает аналогия сути — какой эффект производит снимок на душу зрителя. Приобщает ли его к образно-наглядному знанию некоторых закономерностей окружающей жизни? Или к чувственно-конкретному постижению основных данностей бытия?

Серия Витаутаса Станёниса базируется на границе этих сфер. Чудится в одном снимке очерк, готовый перерасти в рассказ, а в другом — рассказ, выросший из очерка или маскирующийся под его внешние приметы.

Вот — семья. Вот потешный и добродушный толстячок-шофер перед огромным колесом полевой машины. Вот еще замечательная фигура — плановик или бухгалтер, призванный непогодой на колхозные поля для спасения оставшихся корнеплодов. А этот, сидящий на завалинке, порывисто обернувшийся на щелчок фотозатвора? Чем больше всматриваешься в него, тем больше он кажется тебе знакомым. Вот именно — знакомым незнакомцем. Про которого ты *многое можешь рассказать. Ты,* правда, видишь его впервые, но ведь не своими же глазами — глазами чуткого и умелого фотографа. И в том, как увидел его фотограф, как построил кадр, какое уловил характерное мгновение, какую сохранил для нас гримасу, осанку, взгляд, — во всем этом открывается работа *творческой мысли, с ее обязательным обобщающим* выводом. Показан этот человек, а ты видишь таких людей, от имени которых он представительствует.

Конечно, это не задача серии, а, если можно так выразиться, ее сверхзадача. Мы находим в ней и снимок-очерк, и снимок-символ, и снимок-зарисовку из блокнота, и даже снимок-шарж (например, колючая сценка с выпивохами у винного отдела магазина). И все же в каждой, буквально в каждой работе Станёниса находишь подчеркнутое стремление к некой целостности, законченности высказывания, по крайней мере, как намерение, как творческий импульс. Когда намерение осуществляется, перед нами оказывается художественное целое.

Эта внутренняя тяга подчеркнута вовне резкими, бросающимися в глаза приемами композиционных решений. *Композиции снимков на диво разнообразны, но большей* частью броски, экспрессивны. Они как бы призваны привнести новую упорядоченность в пестрый, разнообразный, *противоречивый визуальный материал.* В учебных целях можно расчертить работы Станёниса диагональными, параллельными, перпендикулярными прямыми — каждый раз их пересечение в узловых пунктах снимка отзовется сложным, но очевидным ритмом пропорций, масс и объемов. Причем наиважнейший по смыслу участок может быть и выше, и ниже, и правее, и левее центра, только в центре, за весьма малым исключением его не будет. Отчего это? Не оттого ль, что такая уравновешенная композиция попахивает стандартом, сообщает определенную инерцию нашему восприятию, а задача фотографа — растормошить нас, заставить глядеть на вещи по-новому, вне старых, привычных полозьев-подпорок? Не старательное следование модному сейчас «геометризму», когда стены и фонари, кажется, задались специальной целью выстраиваться в прямоугольники и трапеции, а желание как бы вышибить клин клином, новыми, неожиданными пропорциями погасить привычные ощущения масштабов, а за ними и клише-мыслей, схематических истолкований увиденного.

В руках у мастера был всего только один инструмент — «Зенит» с объективом в 20 миллиметров. Широкоугольник, понятное дело, не универсальное средство, и часто, мы знаем, он помогает напустить многозначительного тумана, при банальном замысле озадачить нетрадиционной *аранжировкой.* Станёнису он потребовался потому, что, во-первых, объектом его внимания был всегда человек и только человек. Но важно и то, что, во-вторых, человек *брался не отдельно, не на фоне бескрайних полевых* далей, а в своем ближайшем окружении, как бы в сфере своего жизненного и профессионального пространства. *Есть еще и третье: широкоугольник с его повышенной* динамичностью в истолковании пространства помогал найти такую точку зрения, которая была бы точкой понимания, разъяснения того, что происходит на снимке.

Конечно, Станёнис — плоть от плоти и кровь от крови *наследник литовской фотографической школы. Его не*

должно обижать, когда на некоторых снимках зритель, может быть, излишне категорично находит отголосок традиции Кунчюса или Пожерскиса, Мацияускаса или Вайцекаускаса. Дело, разумеется, не в этих совпадениях, большинство из которых — вполне мнимо, рождено обычной аберрацией в искусстве, когда на неожиданное мы невольно стараемся смотреть в духе привычного. Станёнис верен литовской школе в главном — в убеждении, что поэзия, музыка, красота фотографии способны возникнуть только из одного источника, из жизни, самой что ни на есть будничной, совсем не приукрашенной.

Вот почему появление цикла «В колхозе «Жувинтас» имеет принципиальное значение. Вот почему он был с таким интересом встречен в экспозиционных залах Каунаса и Вильнюса. Этот цикл — весомое возражение тем скептикам, которые полагают, что традиции социальной литовской фотографии — уважаемая, но все же классика, их можно продолжать, но как нечто всем понятное, не требующее бессонных ночей и смятенных поисков. Тогда вчерашние славные борцы с догмами сами сегодня, того гляди, станут грешить схематизмом, подменять жизнь априорно готовыми своими представлениями о ней.

Будь это так, стала бы сама собой понятна строптивость некоторых сегодняшних вильнюсских, каунасских, клайпедских фотографов из числа самых юных, делающих первые шаги, их дерзкий поворот от солнечного, ветреного мира за окном к сырым пятнам в своей ванной, от вопросов, волнующих всех, к личным, импрессионистическим впечатлениям-уколам...

Станёнис и его снимки стали новым доказательством того, что традиции — не молитвенный образец для подражания, но и не груз, с которым хорошо бы поскорее и равнодушно расстаться. Художник, даже самый большой, всегда учится у тех, кто шел впереди, но начинается все-таки с того, что уроки старших братьев берет фундаментом для собственной своей постройки.

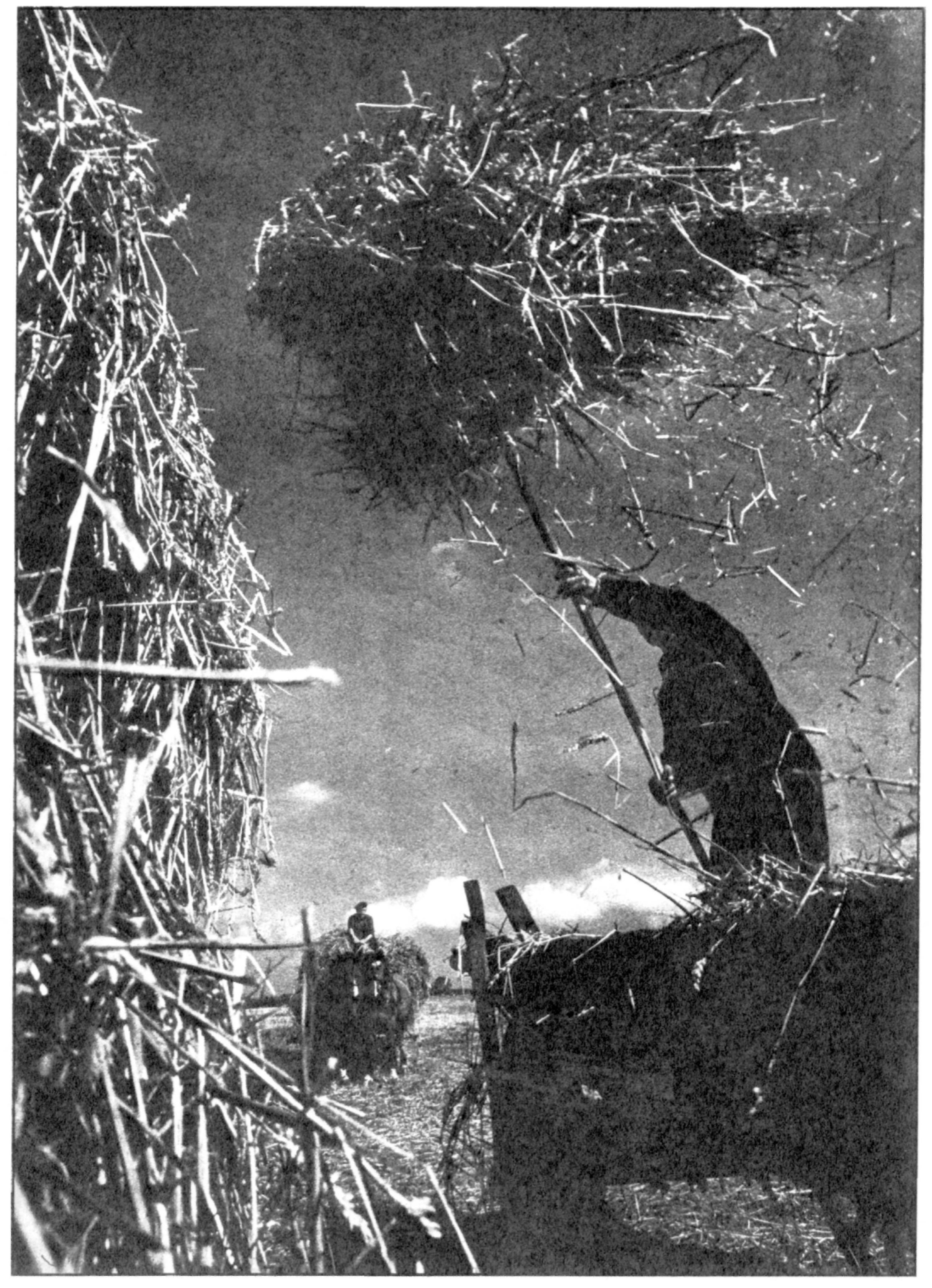
Новую ноту, что принес Станёнис в размышление о современной деревне, я бы назвал драматичностью. Естественно, и Кунчюс, и Суткус, и Ракаускас и многие-многие другие с огромным уважением воссоздавали на своих снимках образы сельских жителей. В их почтительности к повседневному крестьянскому труду улавливалось желание восславить нечто исконное, как сам народ, вековечное, как его нравственные начала. Витаутас Станёнис, горожанин и человек иного поколения, смотрит на вещи трезвее, жестче. Он тверже стоит на земле, ему труднее оторваться в высоты заманчивых обобщений. Труд он показывает как работу, с большим сочувствием, но без всякой благостности, праздник — с веселой улыбкой, но без умиленного упоения, житейские невзгоды — взором объективного летописца, не желающего находчиво отворачиваться к более оптимистическому сюжету.

Мы знаем, чего греха таить, что нашему газетно-журнальному репортажу очень часто присущи следы этакого бесконфликтного описания. Напротив, серия Станёниса полна внутреннего напряжения. Именно внутреннего, потому что перед объективом люди стоят, сидят, разговаривают, и фотограф старается их поймать в спокойное мгновение посреди этих действий. Но помнится, С. А. Морозов призывал отличать сюжет и фабулу, даже применительно к фотографии. Снимок, запечатлевший некое стремительное движение персонажа, может, с этой точки зрения, оказаться «бессюжетным», ибо за движением не откроется никакого «предмета» для художественного осмысления (а сюжет это и есть «предмет» по исконному смыслу слова). И, напротив, остроконфликтное противоречие может воплотиться на пространстве снимка в якобы статичные, «бесфабульные» формы.

Станёнис упрямо верен такому подходу. Напряжение возникает, просыпается в его работах, когда мы собственным своим разумением сопоставляем якобы разнородные, якобы простейшие элементы, почему-то находчиво завязанные фотографом в жесткий композиционный узор. Станёнис верит в своего зрителя.

Потому что он верит в художественную энергию самой обычной реальности.





«Правда» — рубрика «Отечество мое»

Вот уже почти три года дважды в месяц шестая полоса «Правды» выходит под рубрикой «Отечество мое». Рубрику эту хорошо принял и полюбил читатель, заинтересовались ею коллеги-журналисты, словом, она теперь — заметное явление в нашей прессе. Поэтому неудивительно, что она стала предметом творческого обсуждения на объединенном заседании сразу трех секций Московской журналистской организации — публицистов, очеркистов и фотожурналистов. Председательствовал на этом необычном заседании, посвященном теме «Очерковая публицистика на газетной полосе», один из инициаторов и организаторов этой полосы — первый заместитель ответственного секретаря газеты «Правда» Александр Ильин, кстати сказать, член бюро четвертой секции — работников секретариатов газет. А. Ильин рассказал, как задумывалась и совместными усилиями секретариата газеты и отдела информации создавалась эта полоса. Как и всякая другая редакционная идея, она проходила сначала строгую проверку. Отдельные материалы под рубрикой «Отечество мое» печатались и раньше, но специальная полоса — это уже другой масштаб, новое качество. Очерково-публицистический характер материалов страницы позволил вести разговор с читателем о самом сокровенном — отношении человека к истории страны, к родной природе, показывать сегодняшний день — стройки, города, интересных людей, откликаться на большие события нашей жизни. Немалое место отводилось на полосе и фотографии. Отделу иллюстраций пришлось не просто завести специальную папку для рубрики «Отечество мое», в которой накапливались соответствующие снимки, но и уделять этой полосе постоянное внимание. Каждому репортеру, отправляющемуся в командировку по любому заданию, отныне вменяется в обязанность непременно привезти материал и для этой рубрики...

Поскольку на месте полосы информационной стала периодически появляться полоса публицистики, возникала цепочка: информация — осмысление — нравственный эффект. В соответствии с этим и фотография оперативная стала заменяться фотографией-размышлением — без этого условия публицистичность текста не получила бы образного подкрепления.

— «Визуальный разговор», как и текстовой, должен быть основательным, глубоким, только тогда рубрика сможет полностью отвечать своему назначению, — говорит ответственный за полосу, заместитель редактора «Правды» по отделу информации Евгений Дворников. — Мы стремимся отбирать такие снимки, которые говорили бы сами за себя, показывали просторы и красоту нашей Родины, были бы философскими, заставляющими думать, сопереживать. Очень большие возможности дает в этом смысле умелое сопоставление ретроспективных снимков с сегодняшними, по которым можно было бы проследить гигантские изменения во всех сферах нашей жизни.

Фотографии, подбираемые для этой полосы, воздействуя на эмоции читателя, дают пищу не только его уму, но и сердцу. Здесь можно отойти от жесткой хронографии и обратиться к таким вечным ценностям, как Родина, мать, дом...

В работе над этой полосой охотно принимают участие и собкоры газеты, присылающие кроме материалов литературных также фотографии — и свои, и читательские. Есть, конечно, в поступающих материалах и такой недостаток, как подражательность — напечатали, скажем, хорошую фотографию березы — и посыпались березки в огромном количестве...

Профессор факультета журналистики МГУ Евгений Прохоров в своем аналитическом выступлении подчеркнул, что средний образовательный уровень нашего сегодняшнего читателя — десять с половиной классов, и каждый имеет в своем распоряжении (тоже в среднем) три печатных источника информации плюс радио и телевидение. Поэтому задачи такой полосы, как «Отечество мое», чрезвычайно сложны. Е. Прохоров остановился на таком интересном и важном начинании, как публикация на полосе фотографий, представляющих не только публицистическую, но одновременно историческую, воспитательную ценность. Так, например, к двадцатилетию первого космического полета человека была напечатана любительская фотография — Юрий Гагарин со своими родителями. А сколько еще таких редких снимков, зафиксировавших знаменательные моменты «биографии» нашего Отечества, хранится в личных архивах читателей, и как важно сделать их достоянием всего народа...

Обстоятельный разбор фотографического материала полосы «Отечество мое», вклада в это дело фотопублицистов сделал заведующий отделом иллюстраций газеты «Советская культура» Николай Еремченко. По его мнению, определенные успехи в развитии газетной фотопублицистики здесь налицо. Конечно, сложно на такой небольшой площади широко применять жанр фотоочерка, но поиски в этом направлении представляются плодотворными. Примером такого «мини-очерка» может служить фототриптих В. Воронина, показывающий знаменитую Томскую библиотеку. Публицистическая направленность полосы разрешает, не пользуясь прямым оперативным поводом, рассказывать языком фотографии об актуальных делах и событиях. Удачной представляется серия выступлений на самые различные темы, в которой умело сочетаются фотографии с коротким, но емким текстом. Это, может быть, и не открытие — в самой «Правде» в этом жанре успешно выступает В. Кругликов — но тут мы видим преемственность, продолжение правдистских традиций. Интересен был также мини-фотоочерк Г. Зельмы, опубликованный в связи с юбилеем ленинской «Искры», где преобладали фотографии-символы. Довольно широка и география снимков на полосе. Здесь были представлены многие республики и регионы страны.

Запас времени в работе над этой полосой, возможность заранее готовить ее, так сказать, в едином композиционном плане позволяют «не давить фотографию макетом», не втискивать ее на оставленное или, точнее сказать, на оставшееся место, а строить «аранжировку полосы», учитывая организующие возможности самой фотографии, уходить от заданности размеров.

Н. Еремченко отметил далее, что качество снимков, печатающихся под этой рубрикой, несколько выше, чем у обычной оперативной иллюстрации, и если строгость отбора подкрепить продуманной тематикой, снимать материал специально для этой полосы, учитывая ее задачи и особенности, то это будет шагом вперед. Переход «Правды» на офсетную печать, несомненно, отзовется и на творческом уровне фотографий, ибо новое качество воспроизведения потребует и нового качества от репортеров — как в области формы, так и содержания снимков. Зрительный ряд на полосе «Отечество мое» должен всегда быть на таком же уровне, как и текстовой, и поскольку полоса очерковая, то и фотоочерку хорошо бы дать здесь зеленую улицу...

Председатель Московской фотосекции Александр Порожняков отметил, что при подготовке полосы правдисты демонстрируют самое уважительное отношение к фотографии, как полноправному компоненту в общей композиционной и смысловой структуре. Об этом говорят те фотоблоки, которые уже были опубликованы. Остается только пожелать коллегам дальнейших творческих поисков...

На заседании также выступили писатель Владимир Крупин, представители творческих секций, собравшиеся на это несколько необычное «многостороннее» обсуждение. Правдисты от души поблагодарили всех принявших участие в деловом профессиональном разговоре. По их мнению, предложения и пожелания коллег найдут отражение в дальнейшей работе над полосой «Отечество мое».

Ю. КРИВОНОСОВ

Юрий Нагибин **Лица, лица, лица...**



ЕВГЕНИЙ ЕВТУШЕНКО

Не знаю, часто или редко устраиваются персональные выставки, думаю, что не слишком часто, и проходят они без особого ажиотажа. Их посещают, в газетах и специальных журналах появляется несколько куцых рецензий, у автора на память остается рулон афиш, которых в городе почти не встретишь. Иные выставки пользуются большим успехом, иные меньшим, но я не помню, чтобы хоть одна из персональных выставок стала приметным явлением. И уж вовсе невероятно, чтобы на вернисаже было не продохнуть от посетителей, чтоб неприглашенные на открытие чувствовали себя обойденными на пиру жизни, а не успевшие посмотреть выставку в обычные дни, стеснялись в этом признаться.

Недавно все это произошло. В день вернисажа Малая Грузинская улица, где находится выставочный зал *, была запружена машинами и пешеходами (еще немного и пришлось бы вызывать конную милицию, которую Евгений Евтушенко считает главным и безошибочным мерилом успеха), в залах нечем было дышать, в центральном — звучали взволнованные речи скрытых толпой ораторов, к развешенным по стенам фотографиям — не протолкнуться. Это был триумф героя дня — вышеупомянутого Евгения Евтушенко, известного поэта, рапсода, слагателя звонких песен, рассказчика, драматурга, романиста, артиста кино и эстрады (в ближайшем будущем — режиссера), землепроходца, открывшегося ныне новым дарованием.

Уже на другой день оперативная «Вечерка» выступила с восторженной рецензией, и нет такого приметного угла в Москве: у кино, театров, «Мосфильма», Госцирков — старого и нового, рынков, заваленных дорогостоящими дарами юга, книжных магазинов, универсамов и бань, где бы не висела броская афиша, оповещающая о фотовыставке «Невидимые нити». Нововявленный Мастер художественной фотографии с присущей ему смелой откровенностью рассказывал друзьям о том, как он сам объезжал столицу с ворохом афиш и предлагал их для расклейки (в духе знаменитого трагика Каратыгина, который в канун своего бенефиса объезжал с приглашениями петербургскую знать); наш поэт не ограничился размещением «рекламы» — вечером объехал все объекты и лично проверил, как развешены (да и развешены ли вообще) его афиши. И тут он обнаружил много неожиданного в человечьей природе: ультрасовременная, в белых обтяжных джинсах директриса одного из крупнейших кинотеатров, отрекомендовавшаяся, застенчиво и взволнованно, «старой» поклонницей поэта, прилепила афишу в темном углу за мужским туалетом, а другой администратор, гордящийся своим рутинерством и приверженностью к управлению с позиций силы, «отцентровал» афишу на фасаде вверенного ему учреждения; Госцирк явил красоту рекламного бесстрашия, а театр на Таганке, ставивший Евтушенко, — печальную робость.

Какая суетность! — вздохнет иной серьезный человек. — Поэт, писатель, знаменитость мечется по Москве с рулоном фотоафиш и еще не ленится проверить, как эти афиши расклеены! При кажущейся справедливости этого брезгливого высказывания в нем полное непонимание щедрой сути Евтушенко, равно и собственной, скажем деликатно, узости.

Счастливчики, отмеченные хоть каким-то дарованием, так бережно, мучительно и тяжко его реализуют, что им порой досадно, когда другой одаренный человек тратит себя с завидной широтой: меняет стило на подмостки эстрады или съемочную площадку, безжалостно обрившись под каторжника и запустив бороду, или пуще того — оборачивается фотографом; когда он празднично и вдохновенно играет в творчество и к тому же остается в выигрыше. При этом он успевает объездить вдоль и поперек весь свет, овладеть английским, испанским, французским, санскритом и пересвистом некоего племени, заменяющим речь, написать множество прекрасных стихов и песен и среди них всемирную «Хотят ли русские войны», антинаучно-фантастическую повесть, книгу литературных статей, роман (о нем разговор особый), получить диплом капитана на порожистых сибирских реках...

Евгения Евтушенко охотно ругают, со смаком, от всего сердца. Ругают за стихи и за прозу, за «эстрадность» и многоликость, за склонность к внезапным переменам, «как ветер мая». Занимаются этим преимущественно собратья по перу, «потребители» искусства относятся к нему в подавляющем большинстве совсем иначе: им нравятся его стихи и проза, песни и мастерское чтение с эстрады, нравится, как он сыграл Циолковского (и мне нравится, хотя я видел скучнейшие фрагменты, где блестинка жизни и таланта сверкала лишь в главном герое; впрочем, этот фильм кажется мне важным в «комплексе» Евтушенко и по другой причине, о чем дальше); нравится его отзывчивость на многочисленные и непростые вопросы, которые ставит жизнь, нравится, что есть такой вот подвижный, яркий, пусть и спотыкающийся (а кто этого избежал?), но всегда устремленный вперед человек. Не так уж трудно привлечь к себе внимание в нашем рассеянном, жадном к новизне, примечливом и непостоянном мире, но бесконечно трудно его удержать.

Мне представляется, что фотография для Евтушенко — не самоцель, как и участие в фильме о Циолковском. Но если б он не сыграл Циолковского, сживаясь с этим сложным и загадочным образом все долгое время, что отрабатывался сценарий и шли съемки (никак не меньше двух лет), то не было бы щемяще-прекрасной главы о Птице — прижизненное прозвище Циолковского — в его новом романе, который в скором времени выйдет, но о котором уже позволительно говорить, поскольку отрывки из него появлялись в печати. Я рецензировал этот — при всех огрехах тогдашней незавершенности — роман, дающий срез не времени, а целой эпохи, не боящийся ожогов от раскаленной плиты истории нескольких поколений. По широте охвата действительности, оправдан-

* Выставка работ Е. Евтушенко была организована по инициативе профсоюзного комитета московских фотохудожников (Ред.)

ФОТО ЕВГЕНИЯ ЕВТУШЕНКО



ПОЭТ И ДИТЯ

ПРИСЛОНЯСЬ К САМОЙ СЕБЕ

ФОТО ЕВГЕНИЯ ЕВТУШЕНКО



В. ШКЛОВСКИЙ



РЫБАК

В САПОГАХ, ДОШЕДШИХ ДО БЕРЛИНА



ТРИ БАШНИ (СВАНЕТИЯ)

КИЕВСКИЙ ВОКЗАЛ

ной густонаселенности — это истинный роман.
Мне кажется, что Евтушенко не написал бы этого романа, если б целое десятилетие не впивался выпуклым глазом фотообъектива в сотни, тысячи человеческих лиц, стремясь проникнуть в их тайну: в Москве, Грузии, Средней Азии, Сибири, на Дальнем Востоке и всех континентах, кроме ненаселенной Антарктиды, ибо он избегает чисто пейзажных снимков, хотя и они есть на выставке.
Мне вспоминается одна наша встреча. В громадном, десяти-двенадцатимиллионном Нью-Йорке, в сумасшедший день св. Патрика, покровителя Ирландии, когда улицы запружены, забиты пробками и вся жизнь города дезорганизована бесконечной процессией и толпами зевак, я столкнулся на какой-то авеню с Евтушенко, увешенным фотоаппаратурой. Он шел, нет, бежал, летел снимать праздник. Запечатлевать лица: восторженные, иронические, экстатические, *насмешливые, веселые*, равнодушные, грустные, тупые, задумчивые, старые и молодые, мужские и женские и непременно детские, потому что он очень любит детей. Он был так захвачен предстоящим трудом и наслаждением — отыскивать лица, на которых свет человека, что не ощутил необычности нашей встречи: столкновение двух песчинок в мироздании.
Лица... лица... лица... В них все: и время, и эпоха, и вечность, то, что есть, то, что было, то, что будет, все загадки и разгадки, — запечатленные на фотопленке, они останутся с ним и позволят вглядываться, вчитываться в себя и, возможно, иные из них обретут новую жизнь в большом доме его романа. Я не берусь утверждать, но мне кажется, что изображение американской толпы в одной из глав романа (с выделением и укрупнением отдельных лиц аморфной страшноватой массы) идет и от фотографических поисков в день св. Патрика.
Зато я увидел на выставке другое лицо, а за ним оказалась еще одна наша маленькая история. Правда, в тот раз, в День Победы, мы не встретились с Евтушенко на взволнованных улицах Москвы, где приникают друг к другу и плачут не знавшие слез ветераны Великой Отечественной войны. Мы разминулись... А вечером мне позвонила незнакомая женщина, отрекомендовалась ветераном Отечественной войны и попросила связать ее с Евтушенко — справочное бюро хранит покой знаменитостей. «Я видела вас у Большого театра,— *сказала* женщина, — а потом возле Парка культуры. По странному совпадению Евтушенко фотографировал меня и там, и там — я всюду искала своих боевых друзей и никак не могла найти. Мне так хотелось бы получить карточку». Я передал Евтушенко просьбу ветерана вместе с телефоном. На выставке снимок этой женщины — один из самых человечных и трогательных.
И снова должен я вернуться к роману. Евтушенко обнаружил в нем бесценную для прозаика способность живописать то, чего он не видел да и видеть не мог, скажем, классовую борьбу в Сибири, войну...
«Что-то с памятью моей стало, то, что было не со мной, помню» — эти, несколько неуклюжие, строки на редкость подходят к Евтушенко-прозаику. Наверное, в тот незабвенный день встреч и невстреч, святого поминовения, «молитвы и печали» высмотрел Евтушенко в старых, увядших, но все равно прекрасных чертах тех, кто шел на смерть и победу, высокую достоверность военных страниц своего романа.
Убежден, что фотографирование помогло Евтушенко осваивать конкретный, материальный мир, вглядываться *в него, находить неожиданные* повороты привычного, открывать тайную суть людей, вещей и явлений и новые соотношения старых обстоятельств.
Есть люди, которым фотоаппарат мешает сближению с действительностью, они начинают беспокойно искать ракурсы, «точки», думать об экспозиции и диафрагме и перестают видеть что-либо, кроме объекта фотографирования. Евгению Евтушенко с его великолепной нервной системой фотоаппарат помогает глубоко и спокойно всматриваться в изменчивые черты окружающего бытия. Я заметил, что он, как муха, видит все впереди, по бокам и сзади и, сосредоточиваясь на чем-то одном, ни на миг не утрачивает общей картины.
Ну, а теперь попробуем отрешиться от того, что перед нами — фотографии Евгения Евтушенко. Задача едва ли выполнимая. Это так же трудно, невозможно даже, как выкинуть из сознания, что он играет Циолковского. Вы можете на какие-то мгновения, в увлечении или рассеянности, забыть, кто лицедействует на экране или кто сфотографировал этого гордого грузинского старика с посохом, дрессировщика лошадей с лицом *скорбящего мыслителя*, хмурого трудягу, но тут же вспомните о поэте — и в кинодинамике, и в фотостатике. Нет, не избавиться от ощущения, что вы имеете дело с новой ипостасью Евтушенко, личность поэта слишком значительна, чтобы дать вам забыть о нем.
К тому же фотографии снабжены стихотворными подписями, иногда в духе раешника, иногда — философских рубаи, иным снимкам даны остроумные названия. Литературный материал, изящно и органично сочетаясь с изобразительным, наделяет фотолетопись Евтушенко неповторимым своеобразием.
Вполне вероятно, что Евтушенко рассматривает фотографирование как самоцель, и мои построения о связи его фотопоисков с романом вызовут у него решительный протест. Я утешаюсь тем, что и в самом профессиональном, рациональном творчестве присутствует момент бессознательного — каждый художник хоть чего-то в себе не знает. Но забудем о романе и останемся глаз на глаз с фотографиями. Тут есть и пейзаж, и жанр, но самое притягательное — портретная фотоживопись Евтушенко. Он очень редко заставляет людей позировать, он умеет застать их врасплох, *когда они естественны, раскованны* и находятся в наибольшем приближении к собственной сути: это относится и к «Ведущему цирка», и к работягам, кормящим олененка, и к ликам скорби на большой и превосходной фотографии «Похороны народного поэта», и к лондонской девчушке, кормящей голубей, и к монументальной тетке в зале ожидания Киевского вокзала. Евтушенко восхищается величием достойной старости, уважает тайну юной, еще неведающей своей сути жизни, чтит человеческую боль и грусть, не скрывает восторга при чуде женской красоты. Бывает он и саркастичным и даже злым, когда видит человеческую личность, униженную пороком. Но ведущий мотив его фотографий — доброта, нежность, уважение к человеку, призыв к взаимопониманию.
И все-таки чего-то не хватило мне на этой отличной выставке. Чуда, волшебства. *Потрясения* на выставке Евтушенко я не испытал.
Мне кажется, он как фотограф сознательно ограничивает себя. То ли из чрезмерного уважения к чужому ремеслу, то ли из художественного целомудрия, порожденного высотой поставленной *цели, то ли от* недостатка профессионализма. В последнее трудно поверить: работы высококачественны, что гарантировано острым глазом, навыком, отличной техникой и пленкой. Впрочем, один из скучных профессионалов-фотокудесников что-то бурчал о грехе любительщины. Что он имел в виду? Евтушенко боится нарушить симметрию, максимально нагружает центр фотографии, и это приводит к композиционному однообразию. Из многих приемов, которыми располагает современное фотоискусство, он охотно пользуется лишь съемкой с верхней точки, что увеличивает голову и сокращает туловище. Это оправдано в портретах В. Б. Шкловского, человека очень головного, — своей самой эмоциальной книге «Зоо», обращенной к женщине, которую он страстно любил, писатель дал второе название «Письма не о любви», как бы признав, что и здесь рацио оказалось сильнее непосредственной жизни сердца. Но в других случаях этот прием не всегда оправдан. Многим фотоработам недостает того талантливого озорства, которым искрится литературное творчество поэта.
И все же Евгений Евтушенко одерживает со своей *фотокамерой* несомненную победу: его любовь и жадный до въедливости интерес к человеку рождают ответный толчок в каждом не до конца высохшем сердце.

Сергей Вишняков **Утверждение гуманизма**

Когда смотришь на эти фотографии и слушаешь неторопливые, подчеркнуто спокойные комментарии их автора, фотокорреспондента ТАСС Игоря Зотина, как-то не успеваешь задуматься... Комок в горле. Размышлять начинаешь позже.
В кругу обыденной жизни с ее обычными радостями, заботами нам всем свойственно забывать, что существуют в мире и большие, подлинные беды, трагедии. Надо ли сетовать на такое свойство человеческой памяти? Нет, пожалуй. Психологи считают, что умение забывать так же необходимо, как и умение запоминать. Земля — она ведь тоже затягивает старые шрамы окопов весенней травой и осенней листвой... Но вот увидишь такие фотографии и снова понимаешь, как велико настоящее горе, как несравнимо оно с нашими мелкими неприятностями. И еще понимаешь, что перед лицом подобного несчастья не всплескивать руками надо, не причитать, не плакать, а, засучив рукава, пытаться помочь. Так именно и отнесся к своему журналистскому долгу Игорь Зотин.
Фотография обладает странным свойством. К иным из фотоизображений мы начинаем испытывать неприязнь, даже отвращение, но все равно не можем почему-то отвести взгляд. Зная о механизме вот такого впечатления, некоторые из западных репортеров беззастенчиво эксплуатируют магнетизм жестокого зрелища. И порою даже подводят под этот «взлом» зрительского восприятия солидную базу: нужно, дескать, ударить по нервам аудитории, чтобы привлечь внимание к трагедии.
Это неправильно. Хотя бы потому, что зрительные потрясения подобного рода люди стремятся побыстрее забыть. В любом случае «фотография ужаса» — отнюдь не призыв к какому-либо осмысленному благородному действию. Конечно, сопереживание — это тоже немало. Но ведь и простого человеческого сочувствия добиться не всегда можно, если фотография только смакует подробности беды: землетрясения, пожара, автомобильной катастрофы... Бесспорно, фотоизображение трагедии слепоглухих детей должно быть сдержанным и деликатным, естественным, должно нести в себе четко выраженную оптимистическую идею. Оно призвано утверждать веру во всемогущество жизни, в плодотворность деятельного гуманизма. Так понимал свою задачу Игорь Зотин. Из этих человеческих, гражданских, профессиональных позиций исходил он, снова и снова отправляясь в подмосковный город Загорск, где расположен интернат для детей, которых постигло такое несчастье.
Их мало: несколько десятков на всю нашу страну. Но участь каждого ребенка небезразлична социалистическому обществу. Что может быть страшнее слепоглухоты? Маленький человек оказывается по сути дела отрезанным от мира, ему оставлено судьбою лишь обоняние и осязание. Этого так мало... Нужны неизмеримые усилия, чтобы вернуть обездоленное существо к нормальному — вдумайтесь в это слово: нормальному бытию.
Зотин называет такую цифру: требуется около тридцати тысяч сложнейших движений, чтобы научить такого ребенка всего-навсего есть ложкой.
Впервые Зотин столкнулся с этой темой, когда узнал, что на психологическом факультете Московского университета учатся четыре слепоглухих студента: три юноши и девушка. В фоторедакции АПН, где репортер тогда работал, ему поручили снять фотоочерк об этом уникальном, первом в истории мировой психологии и медицины эксперименте, организаторы которого видные советские ученые А. И. Мещеряков и И. А. Соколянский были удостоены за свой многолетний труд Государственной премии СССР.
Почему поручили эту работу Зотину? Не думаю, что случайно. Или иначе: подобные случайности почему-то всегда находят тех, кого нужно. У Зотина с первых же его шагов в профессиональной фотожурналистике сложилась репутация мастера, который с легкостью может пренебречь эффектными, событийными, зрелищно выигрышными фотографиями. Его объектив, фигурально выражаясь, постоянно нацелен на скромные, не каждому бросающиеся в глаза проявления человечности. Первым его героем в очеркистике стал когда-то тбилисский пенсионер-железнодорожник. Долго не мог молодой журналист найти заглавный кадр, которым стоило бы открывать такой материал, а потом снял с верхней точки, попросту забравшись на дерево, своего героя, прогуливающегося по осеннему лесу, по шуршащим под ногами листьям. Наивный, конечно, как считает сегодня сам Игорь Зотин, ассоциативный ряд: осень в лесу и осень в судьбе — наивный, но симпатичный и добрый.
Сегодня он снимает сложнее, углубленнее. Его работа все меньше несет на себе черты репортерской оперативности — во всяком случае по затратам времени и сил, по стремлению прежде понять и осмыслить, а уж затем нажимать на кнопку. Естественным следствием такого подхода к делу стало желание и спустя время после сдачи очерка редактору продолжать интересоваться судьбой своих героев, поддерживать с ними личные отношения. Вот так Игорь, улыбаясь, сообщает, что его пенсионер, оказывается, снова вернулся к работе. Заскучал, гуляя по осенней листве.
Очерк о ребятах, теперь успешно защитивших диплом психологического факультета и работающих именно в той сфере науки, что так много сделала для них самих, естественно и органично продолжился в новой работе, плоды которой вы видите на этих страницах. Не только тема унаследована, но и люди. На одной из фотографий, сделанной в интернатской библиотеке, виден на заднем плане юноша с кошкой на коленях — это выпускник психологического факультета, поэт и ученый, дневники которого печатались в «Комсомольской правде», Александр Сироткин. Он приехал в Загорск к детям — таким же, как он. Приехал просто пообщаться. О каждой из этих фотографий Зотин может рассказывать буквально часами.
И понятно, почему ученые разговаривают с ним о тон-



ИГОРЬ ЗОТИН СТАТЬ ЧЕЛОВЕКОМ (ИЗ ОЧЕРКА)













чайших проблемах этого направления психологии, что называется, на равных и почему в лабораториях висят снимки фотомастера, вырезанные из журнала или подаренные им. Не бьющая в глаза документальность, ненавязчивая *художественность, неявная* эмоциональность — эта триада профессиональных качеств обеспечивает здесь столь ощутимый эффект. Каждая из десятка этих фотографий заслуживает подробного, обстоятельного рассказа — обычной подписью под снимком тут не обойтись. Но в этом случае пришлось бы посвятить разъяснениям много страниц, понадобилось бы углубиться в дебри современной психологии, в методические проблемы обучения *слепоглухих детей*, в смыкающиеся с этим вопросы педагогики, медицины. А главное... Можем ли мы лишь по собственному разумению называть имена этих ребят, раскрывать интимнейшие подробности их такой непростой жизни? Они ведь, хоть и маленькие, хоть и лишенные зрения и слуха, но личности. Они умеют читать и писать, разговаривать (и не только жестами, но и словами), они выращивают кроликов и празднуют дни рождения, они танцуют и играют, они много, с замечательным прилежанием учатся, они балуются, черт побери, и они становятся, как утверждает директор интерната А. Н. Апраушев, прекрасными работниками. Они вправе сами решать, хочется ли им, чтобы их имена стали известны всем.
И у нас нет ни малейших оснований обижать их пренебрежением к их такому естественному, такому нормальному для нашей жизни праву на собственное мнение по этому поводу.
...А знаете, жаль, что фотография не выпускается в свет озвученной комментариями ее автора. Игорь Зотин, несомненно, сумел бы рассказать обо всем этом тактично и точно, интересно и сдержанно, серьезно и радостно. Так, как он снимает. Впрочем, и без фонограммы сами за себя говорящие эти работы уместны и необходимы не только в нынешнем году, объявленном ЮНЕСКО Международным годом инвалида, но и всегда. Как уместен и необходим в нашей жизни живой рассказ о гуманности, о человечности, о поразительной способности жить.

«Проминь»

ЛУЦК

Фотоклубу «Проминь» («Луч») — 12 лет. Немало. В клубе — 20 членов и 15 кандидатов. На конкурс прислано 30 работ 10 авторов. Это — цифры. Они мало что могут сказать нам о качестве клубной работы. И тем не менее... По двузначным цифрам можно заключить: клуб из опытных и достаточно активных. Любопытен реестр профессий членов этого творческого коллектива: завуч школы, рабочий, преподаватель физкультуры, кинооператор, студент, фотожурналист...
Большинству активных членов клуба (а именно они и направили на конкурс свои работы) — около сорока лет или более того. Значит, те работы, что присланы на конкурс,— не столько констатация достижений какого-то определенного периода, сколько позиция, творческая платформа людей с большим жизненным опытом, которые в фотографии не первый год.
Коллекция «Проминя» типичная в ряду присланных в редакцию. Высокая техника исполнения — это первое. И второе: авторы снимков, обдуманно или неосознанно, следуют общей тенденции — отходу от фиксации решающего мгновения и стремлению запечатлеть события рядовые, подчас проходные, но, по мнению авторов, насыщенные психологическим подтекстом. К числу таких снимков можно отнести «Осенний дождь» С. Банаха. Кадр *прост по своей идее: осень* жизни — осень природы. Простота здесь не оборачивается банальностью, но и не доходит до психологических глубин. Работа отличная по техническому исполнению. Но это тот случай, когда глянец с отпечатка проникает и в содержание фотографии.
У того же автора есть снимок «Весна идет». Он представляется более оригинальным по авторской мысли. Композиционно, в отличие от предыдущего кадра, он не безгрешен (что можно считать оправданным для данного репортажного сюжета). Отметим, что С. Банах дает снимкам простые, но четко трактующие содержание названия.
Некоторых авторов привлекает чистая фактурность материала, его узоры, линии, геометрия, ритмика. Это, например, работы Ю. Голыгина «Зима», «Гордость», «Отдых». Даже в портретах его интересуют детали декоративного плана. Иной раз он пытается, как в кадре «Гордость», акцентировать внимание *на характере человека, но* мы-то проникаемся совсем иным — плавностью, овальностью линий, игрой света. Есть в коллекции несколько снимков «казусного» содержания: девушка с корзиной вместо головного убора, трогательное знакомство двух собачек... Остальные кадры — пейзажи, портреты. Аналогичные работы попадаются во многих клубных коллекциях. Когда они принадлежат одному-двум авторам, нет повода для беспокойства и критики.
В «Проминe» *предпочтение* таким сюжетным решениям отдают многие члены клуба. Это настораживает, хотя внешне все выглядит благополучно: березки, женские, детские головки. И сняты они с самыми искренними чувствами, с прекрасными намерениями. А объективно — тормоз. По той простой причине, что подобные снимки — признак самоуспокоения. Покой не снится, он становится привычным состоянием. Конечно, не возбраняется ратовать за метод нерешающего мгновения. Но в конечном счете оно должно быть решающим. Только по другой шкале: не спортивной, а психологической. Здесь главное не пиковые ситуации, а нюансы. Решающее мгновение — выброс сжатой пружины, нерешающее — едва заметное колебание камертона. Нерешающее и «ничего не решающее» — вещи разные. Члены «Проминя» — такое впечатление — исповедуют принцип: жизнь прекрасна во всех своих проявлениях. Но искусство не случайно*сти и частности, а харак*терное и осмысленное. Случайное в светописи обречено быть отпечатком, и не более того. С добрыми пожеланиями познать цену мгновения (какого из двух — не так уж важно) мы закончим данный разбор работ коллектива все-таки интересного. Потенции ведь есть!

ОТДЕЛ ФОТОЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА

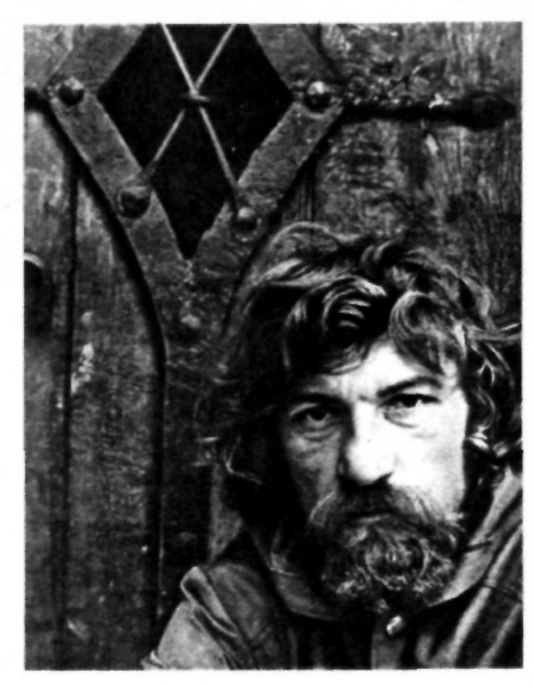

С. БАНАХ ВЕСНА ИДЕТ



Ю. ГОЛЫГИН ОТДЫХ



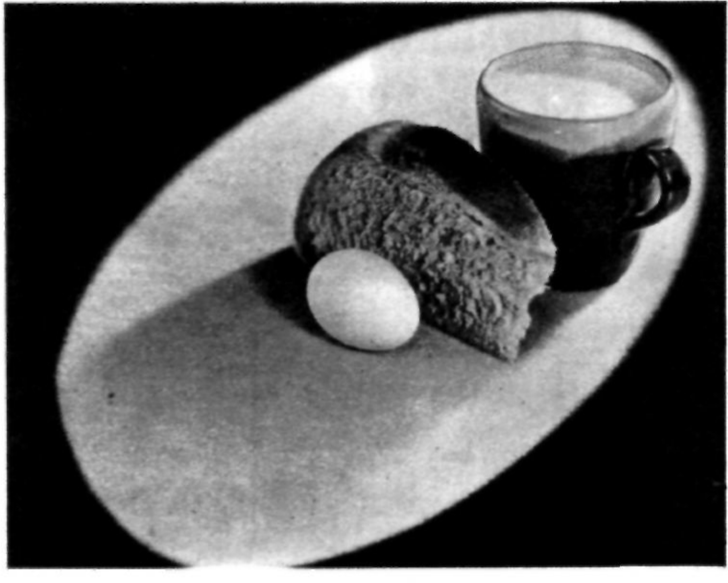
В. ДРОБОТЬКО СЕЛЬСКИЙ МОТИВ



Н. ЗОТОВКАНЮК ХРАНИТЕЛЬ СТАРИНЫ



П. ПАСТУШЕНКО ПОЧТИ ПО МОДЕ



И. ГОЛОВНЯ ЗАВТРАК



С. БАНАХ ОСЕННИЙ ДОЖДЬ



С. БАНАХ В ДЕРЕВЕНСКОЙ КУЗНИЦЕ



«Советские фотографы 1917—1940»

Так называется книга, вышедшая в издательстве «Фотокиноферлаг» (Лейпциг) и подготовленная группой советских историков фотографии и бильдредакторов совместно с издателями Германской Демократической Республики *. В книге помещены уже ставшие классикой мировой фотографии работы девятнадцати виднейших наших мастеров.

Эта первая антология советской фотографии знакомит читателя с творчеством Петра Оцупа, Якова Штейнберга, Виктора Буллы, Павла Жукова, Николая Петрова, Александра Родченко, Аркадия Шайхета, Бориса Игнатовича, Макса Альперта, Моисея Наппельбаума, Георгия Зельмы, Анатолия Скурихина, Аркадия Шишкина, Семена Фридлянда, Георгия Петрусова, Дмитрия Дебабова, Абрама Штеренберга, Якова Халипа, Ивана Шагина. Все вошедшие в нее фотографии напечатаны с оригинальных негативов.

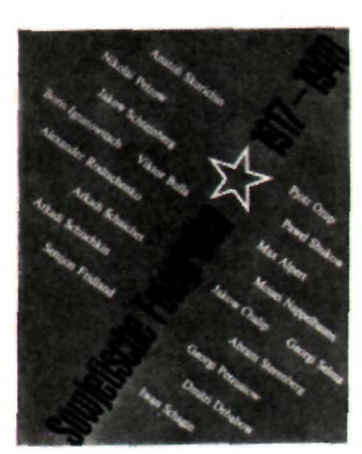
Каждая из помещенных в книге фотографий — это своего рода первоисточник, документ нашей истории, рассказ о том или ином моменте жизни советского народа, его героической борьбе за построение социалистического общества.

Книга эта — убедительное свидетельство новаторства советских фотографов в двадцатые-тридцатые годы. Опубликованные в ней работы выдержали испытание временем и предстают перед нами как произведения высокого фотоискусства.

Большим событием стала и выставка, организованная на основе материалов книги в Берлине, во Дворце культуры имени Отто Нагеля. Экспозиция включала свыше двухсот работ. Берлинская газета «Национальцайтунг» назвала эту выставку «лекцией по истории фотографии» и отметила, что она дает ясное представление о различных направлениях в советской фотографии за большой период времени, о возможностях творческого развития этого вида деятельности в Советском Союзе. «На выставке зримо ощущаешь, как советские фотографы двадцатых и тридцатых годов стремились выразить в новой художественной форме новое общественное содержание революционного времени, — пишет газета. — Показанные на ней работы привлекают внимание и своими эстетическими достоинствами, помогают понять, как в фотографии могут сочетаться документальное и эстетическое начало». Далее газета отмечает, что все представленные на выставке фотографии созданы на общественном фоне, отразили события исторического значения. Высокая оценка дается и портретной коллекции, подчеркивается, что она заслуживает особого внимания, наглядно демонстрируя как сосредоточенно вглядывались фотографы в лицо современника, как создавали они образы людей новой формации. «Такая выставка, — заключает газета, — в лучшем смысле слова — лекция по истории, в которой используются художественные средства. То, что мы зачастую знаем только из книг и рассказов, здесь оживает перед нами, и мы видим воочию тех людей, которые делали историю...».

Вышедшая книга — лишь первый том задуманной трилогии: за ней последуют издания, которые отразят работу советских фотографов в период Великой Отечественной войны, а затем и в период послевоенный — до наших дней. Сбор материалов уже идет, книги будут многочисленнее по составу авторов и сложнее по структуре.

Недавно в редакцию «Советского фото» были приглашены ныне здравствующие мастера, работы которых вошли в книгу «Советские фотографы 1917—1940», родные и близкие тех, кого уже с нами нет. Составители книги сердечно поблагодарили собравшихся за ту большую помощь, которую они оказали в подготовке издания, за бережное отношение к архивам, сохранение ценнейших фотоматериалов. Всем им были вручены авторские экземпляры.







СУПЕРОБЛОЖКА И РАЗВОРОТ ИЗ КНИГИ «СОВЕТСКИЕ ФОТОГРАФЫ 1917—1940»

* «Советские фотографы 1917—1940». «Фотокиноферлаг» (ГДР). 1980. Составители С. Морозов, А. Вартанов, Г. Чудаков, О. Суслова, Л. Ухтомская. Вступительная статья С. Морозова.

Лики цветописи

На этих страницах — цветные работы члена подмосковного фотоклуба «Монино-2» Роберта Рубцова. Мы уже рассказывали об этом коллективе в журнале. Члены его занимаются исключительно черно-белой фотографией. Рубцов же предпочитает цвет.

Интересно, что он, переключившись на цветные снимки, нисколько не изменил своим сюжетным пристрастиям. Пейзаж и жанровая фотография — вот две ветви его творчества, вырастающие из одного ствола, который питают соки любимой темы «Человек и природа». Темы, получившей в наши дни права социально активной фотографии. Туманы, восходы, лунные дорожки, лесные просеки — сегодня мы по-иному смотрим на их изображения, нежели вчера. Для нас они — знак обостренного внимания авторов к природе, как объекту эстетического наслаждения, с одной стороны, и с другой — объекту, нуждающемуся в защите и бережном отношении.

Знаменательно, что Рубцов в свое время закончил лесотехнический институт. Так что природу знает, что называется, профессионально. В студенческие времена он и начал заниматься фотографией. Даже диплом оформил снимками, чем озадачил госкомиссию, не привыкшую к такого рода самодеятельности.

Потом был двухгодичный лекторий по фоторепортажу при Центральном Доме журналиста. Сменил основную специальность, стал заведовать фотолабораторией на одном из предприятий, а полтора года назад вступил в фотоклуб «Монино-2».

Цветные работы Рубцова уже отмечались на представительных выставках. Он хочет попробовать себя и в новом качестве, в частности в цветных фотомонтажах. С этой целью делает множество проб-заготовок и, одновременно, самостоятельных работ, которые здесь — перед вами.

М. АЛЕКСЕЕВ

ФОТО **РОБЕРТА РУБЦОВА**

ВОСХОД



ОТРАЖЕНИЕ

МОСТИК

У ЗАБОРА

ОКНО





Макс Альперт **Дорогие сердцу кадры**

С именем Макса Альперта связана целая эпоха в советской фотографии. Один из первых наших фотожурналистов, он отразил в своем творчестве все главные этапы жизни страны — трудовой накал периода индустриализации, героический подвиг народа в годы Великой Отечественной войны, послевоенное развитие экономики и науки, культуры и искусства... Но мало кому известно, как создавались шедевры этой фотографической летописи. В последние годы своей жизни Макс Владимирович взялся и за перо: решил рассказать историю наиболее известных своих работ. К сожалению, он не успел довести до конца этот свой замысел, но тем не менее остались отдельные записи, представляющие большой интерес и позволяющие хотя бы частично познакомиться с творческой лабораторией мастера.
Публикуем фрагменты из записок Макса Владимировича Альперта.

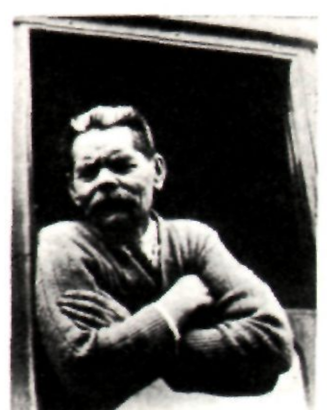


СПИЧКИ, КОЛОКОЛА И ВСЯКИЕ НЕОЖИДАННОСТИ

Первыми, значительными событиями, которые я снимал, став репортером, были парады на Красной площади. Тогда, в начале двадцатых годов, ни у организаторов этих мероприятий, ни у нас, фоторепортеров, не было еще опыта, отчего и случались нередко разного рода неожиданности и возникали непредвиденные трудности. Скажем, во время прохождения войск и торжественного церемониала мы успевали побывать на крыше ГУМа и возле мавзолея, забраться на один из верхних этажей Исторического музея или Кремлевской башни. Конечно же, это давало нам больше возможностей, но в то же время вносило суету и неразбериху. Поэтому, начиная с 1930 года, каждый фоторепортер получал одну, заранее определенную точку, с которой и снимал. Один из наиболее удачных кадров, снятых мною в те давние годы, — Михаил Васильевич Фрунзе, принимающий парад. И пришлось же мне попотеть, пока все удалось сделать, как я задумал! Дело в том, что снимал я тогда камерой «Тропик-нетель» 9×12, а это достаточно громоздкое сооружение с очень несовершенной к тому же системой наводки на резкость. Как быть? Забегаю вперед гарцующего на коне М. В. Фрунзе, кладу на землю спичку и мчусь обратно к камере. Отдышался, навел резкость на спичку, жду. Копыто лошади наступает на спичку — спускаю затвор! Есть! Так я и бегал со спичками впереди главкома...
Забавный случай произошел со мной однажды во время съемок первомайского парада. В поисках интересной точки забрался я на колокольню церквушки, стоявшей тогда на углу Никольской улицы (теперь это улица 25-го Октября) и Красной площади. Расположился поудобнее и приготовился снимать панораму площади, по которой шли красноармейцы.
Вдруг над моей головой зазвонил колокол. Я от неожиданности отскочил в сторону — в воздухе поплыл звон другого! Прямо мистика какая-то, честное слово. Совершенно автоматически спускаю затвор, чувствуя, что кто-то в это время тянет меня за ногу. Оглядываюсь — церковный сторож, насмерть перепуганный. Было от чего — наверное, в первый и единственный раз советский праздник сопровождался колокольным звоном. А ларчик открывался просто — оказывается я не заметил, как наступил на педаль, которая была привязана к языку колокола, — вот он и зазвонил.
Все эти случаи, которые сейчас могут лишь вызвать улыбку, я рассказываю только для того, чтобы показать, как я, молодой тогда фоторепортер, понял две самые главные вещи: не жалеть себя во время съемки, ибо случайность есть скорее твой враг, нежели союзник (хотя, конечно, по-разному бывает), и надо быть готовым ко всяким неожиданностям, чтобы сохранить внутреннее спокойствие, без которого не сможешь нормально работать. В сущности в этом и состоит секрет «удачных» кадров.

02 ТОГДА ЕЩЕ НЕ БЫЛО

Рано утром раздается телефонный звонок. Фоторепортер Блюмкин просит срочно выехать вместе с ним в Музей изобразительных искусств имени Пушкина. Оказывается, ночью там совершено дерзкое ограбление — воры проникли в здание музея и вырезали из рам несколько ценных картин. Сломя голову несусь на Волхонку — как-никак сенсация, надо успеть раньше своих коллег! Приезжаю, быстро фотографирую пустые, как-то сиротливо выглядевшие рамы, не торопясь упаковываю отснятые кассеты. Доволен — первым узнал, первым отснял, первым появлюсь в редакции с сенсационным материалом. Вдруг: «А вы кто, товарищ? Просим всех оставаться на местах!» Это прибыли на место происшествия сотрудники уголовного розыска. Ужасно негодовали, что кто-то их опередил, и потребовали, чтобы я немедленно отдал им отснятые пластинки. Момент, прямо сказать, щекотливый. Переглядываюсь с Блюмкиным — что поделаешь, угрозыск есть угрозыск — роюсь в кофре и вынимаю три кассеты с пластинками. Пожалуйста! Всю обратную дорогу Блюмкин ругательски ругает меня за то, что я позволил засветить отснятый материал, я же дипломатично помалкиваю — виноват, дескать, исправлюсь... Легко можно представить его удивление, когда спустя некоторое время я принес ему в редакцию снимки, сделанные в музее имени Пушкина. Я ведь недаром так *долго копался в кофре* — выбирал «чистые», еще не отснятые кассеты...
Не буду защищать огород свой от камешков, которые полетят в него по поводу рассказанного здесь случая — что было, то было, и я, конечно же, нарушил существующие правила, не выполнив требований сотрудников МУРа. Но рассказал я об этом не для того, чтобы подчеркнуть какую-то особенную свою репортерскую лихость, а для того, чтобы дать представление об атмосфере, существовавшей тогда в репортерской среде, о стиле нашей работы. Престиж издания, в котором репортер работал, ставился превыше всего — даже превыше собственного престижа, и быть первым уже в известной степени значило быть лучшим. В те годы почти невозможно было увидеть в газетах один и тот же снимок, если же такое случалось, то есть если репортеры из разных газет снимали одну и ту же тему, на следующий день редколлегия каждой газеты непременно отмечала, какой снимок лучший. Уверен, что здоровая творческая конкуренция, существовавшая тогда среди фоторепортеров, была явлением в высшей степени положительным и что не грех почаще об этом вспоминать.



ПРОЩАЙ, КАПРИ! ЗДРАВСТВУЙ, МОСКВА!

1928 год. Великий пролетарский писатель Алексей Максимович Горький возвращается из Италии в СССР. Нужно ли говорить, с какой радостью мы восприняли тогда это сообщение. Одним из первых, узнав о предстоящем возвращении Алексея Максимовича, я ринулся на пограничную станцию Негорелое, чтобы *встретить поезд, на* котором он должен был приехать.
Томительное ожидание, и вот, наконец, поезд появ-

ляется и останавливается... *буквально на одну-две минуты.* Этого времени оказалось достаточно, чтобы польские пограничники успели сойти, а наши — сесть в него, успев поприветствовать Горького, стоявшего у окна международного вагона, и поздравить его с благополучным возвращением на Родину. Делали они это с таким энтузиазмом, что Алексей Максимович, не привыкший (да, видимо, и не любивший) быть в центре всеобщего внимания, вроде бы даже чуть-чуть сконфузился и, улыбнувшись, сказал: «А Горького здесь нет...» Поезд тронулся, пограничники громко запели «Дубинушку», а мне ничего не оставалось делать, как вскочить в один из соседних вагонов. Все произошло так быстро, что снять я ничего не успел.
На станции Себеж поезд встречала кинохроника и множество фотокорреспондентов, среди которых был и мой товарищ Роман Кармен. Наутро мы попытались проникнуть в вагон, в котором ехал Горький, но ни моя настойчивость, ни обаяние Кармена не помогли — комендант вагона категорически отказался нас впустить. Было от чего прийти в отчаяние.
Надо сказать, что встречали Горького невероятно тепло — никто из русских и зарубежных писателей не пользовался тогда такой популярностью, как он. На одной из станций мы увидели большую группу людей, искавших вагон, в котором ехал Алексей Максимович. Мы, конечно, показали, где этот вагон находится, и вместе с толпой к нему подошли.
Алексей Максимович стоял в это время у закрытого окна и разглядывал публику на перроне. Увидев приветствующих его людей, он открыл окно, и мы с Карменом успели сделать несколько снимков. Ну а потом — была не была! — попросили разрешения войти в вагон. Получив разрешение, мы вскочили в тамбур, где тут же наткнулись на непреклонного коменданта. Но теперь нам уже было проще — у нас разрешение самого Горького!
Именно тогда я услышал о планах Горького, которые *поначалу показались* мне просто несбыточными, но были осуществлены очень скоро. Речь шла об издании журналов «Наши достижения» и «СССР на стройке», «История гражданской войны». С иллюстрированным журналом «СССР на стройке» я потом был тесно связан несколько лет.



ЛАПТИ ВИКТОРА КАЛМЫКОВА

Прошло почти пятьдесят лет с тех пор, как на страницах журнала «СССР на стройке» был опубликован мой фотоочерк о строительстве одного из крупнейших объектов первой пятилетки — Магнитогорского металлургического комбината. Очерк назывался «Рост стройки и человека». Вокруг него было в свое время очень много споров и дискуссий. Если собрать все критические копья, сломанные в этих словесных баталиях, ими, я думаю, вполне можно было вооружить приличную дружину какого-нибудь удельного князя. Но лучше рассказывать все по порядку...
Работа в журнале «СССР на стройке» потребовала от нас, фоторепортеров, совершенно нового подхода к осмыслению и оформлению жизненного материала, который был нам, казалось, уже знаком вдоль и поперек. Дело в том, что фоторепортер-газетчик (а мы все вышли из газеты), привыкший мыслить отдельными кадрами, приступая к работе над материалом для иллюстрированного журнала, должен был в корне перестроить свое фотографическое мышление, поскольку ему приходилось осваивать новый жанр — фотоочерк.
Для фотоочерка уже было недостаточно остроты или даже сенсационности отдельных кадров, составлявших основу репортажа. Появилась необходимость в глубине обобщений, в выстраивании определенной *образной системы.*
Показать размах стройки, масштабы которой по тем временам были просто невероятными, — это была только одна сторона дела. Не менее, а может быть, и более важным было показать людей, которые строили комбинат, и даже более конкретно — постараться на примере одного человека показать диалектику *строительства, понимая при* этом сам термин «строительство» очень широко — не только как процесс возведения технических сооружений, но и как сложный социальный процесс воспитания нового человека.
Строитель Виктор Калмыков, ставший героем очерка, был симпатичным парнем, всего год назад приехавшим из деревни и теперь руководившим бригадой землекопов. Показать его сегодняшний день не составляло особого труда. Нужен был, однако, какой-то кадр, который стал бы символом преображения человеческой сущности, перевоплощения вчерашнего крестьянина в строителя социалистического общества.
Такой кадр был снят и неоднократно потом репродуцировался. Я попросил Виктора надеть лапти, в которых он когда-то приехал на стройку, взять в руки сундучок (в деревнях чемоданов, разумеется, не было, и если деревенский житель отправлялся в дальнюю дорогу, роль чемодана исправно выполнял такой вот самодельный сундучок), и сфотографировал его в точно таком вагоне, в каком он совершил свое путешествие из деревни.
Некоторые мои коллеги считали этот кадр инсценировкой, а это, с их точки зрения, выходило за рамки этических норм фотожурналистики. *Я же, со своей* стороны, считал и считаю это реконструкцией, восстановлением событий (фактов). Если на то пошло — пусть история нас рассудит...

ИШАК — НЕ РОСКОШЬ...

...а средство передвижения. И достаточно надежное. В этом я убедился, когда снимал в Таджикистане очерк для журнала «СССР на стройке».
Почти неделю добирался я до Душанбе, а добравшись, обнаружил, что город сильно напоминает военный лагерь. Выяснилось, что басмач Ибрагим-бек с бандой в две тысячи сабель перешел границу и движется к центру республики, чтобы поднять восстание против Советской власти. Воинские части были приведены в *состояние боевой готовности,* и обстановка в общем оказалась достаточно напряженной. В этих условиях мне предстояло снять очерк о первой в Таджикистане женщине — председателе сельсовета, а сам сельсовет находился в тридцати километрах от столицы, в Ворзобском районе, в горах.
Ни о какой машине в то *время, конечно, не могло* быть и речи. Единственным транспортным средством, надежным и — что было для меня весьма существенным — простым в управлении, был ишак. Ну да, ишак — маленький, ушастый, крепконогий. Под общий хохот провожающих я взгромоздился на него вместе со своей аппаратурой и направился к месту съемок.
Положение в районе было неспокойным. На ночлег меня устроили в караульном помещении, которое всю ночь освещалось керосиновой лампой. Наличие полевого телефона подчеркивало серьезность ситуации.
Среди ночи раздался резкий стук в дверь. Дежурный, явно напуганный, открыл, и в комнату вошли два вооруженных таджика. Басмачи? Нет, наши... Один расположился у дверей, другой связался по телефону с Душанбе — просил разрешения на ликвидацию отряда басмачей своими силами, не дожидаясь подхода воинских частей.
Прямо сказать, это была не самая веселая ночь в моей жизни. Настало утро. Казалось, что опасность теперь не так велика, и я успокоился — впереди меня ждала работа. Сфотографировал свою героиню, женщину, пользующуюся большим уважением односельчан — и женщин, и мужчин (*последнее обстоятельство* было особенно примечательным, если вспомнить, как относились к женщине в этих краях до революции).
Я снова взгромоздился на ишака и вернулся в Душанбе без каких-либо приключений. Страхи остались позади. Но если бы кому-нибудь из нас тогда дано было знать, какие испытания суждены в будущем нашей стране и нашему народу...

ИДЕТ ВОЙНА НАРОДНАЯ...

Вскоре после начала Великой Отечественной войны журнал «СССР на стройке» перестал издаваться. Я вместе со своими старыми друзьями Петрусовым и Халипом обратился в ЦК партии с просьбой отправить меня на фронт в качестве *военного корреспондента.* Нашу просьбу удовлетворили, но пути наши здесь разошлись — мы с Петрусовым поступали в распоряжение Фотохроники ТАСС, а Халип стал военным фотокорреспондентом газеты «Красная звезда».
И вот мы с Петрусовым выехали на Западный фронт, которым командовал тогда

маршал Тимошенко. Задача, поставленная перед нами, была совершенно конкретной — показать, как в труднейших условиях оборонительных боев наши воины успешно бьют врага. Проще говоря, советские люди в тылу должны были увидеть поверженную вражескую технику, сраженного врага. Как это было важно тогда, в первые месяцы войны!
И вот мы в армии генерала Еременко. Идем вдоль переднего края к высоте, которую наши только что отбили у фашистов, и где еще остались неубранными трупы гитлеровцев и подбитая вражеская техника.
Вот и мое боевое крещение: немцы внезапно начали обстрел. Бегу по полю, слышу звук летящей мины. Падаю. Снова бегу и снова падаю. Вот наши окопы, и я прыгаю на дно. Осматриваюсь. Выскакиваю и мчусь к следующей линии окопов. Крещение крещением, но нужного снимка в тот раз я так и не сделал. Все было впереди — и длинные километры военных дорог, и бомбежки, и танковые сражения, и гибель боевых друзей, и славные победы Красной Армии. Снимал я и в партизанском отряде, и в разрушенном фашистами Ростове, где был свидетелем не только страшных разрушений, но и зверств гитлеровцев (во время войны была такая песня — «жил в Ростове Витя Черевичкин...» — я его видел — маленького мальчика с голубем в руках, застреленного оккупантами).
Едва ли кто-нибудь из нас, военных фотокорреспондентов, думал тогда об исторической ценности наших снимков. Мы просто выполняли свой долг, как выполняли его солдаты и офицеры Красной Армии, труженики тыла. Может быть, впервые мы поняли значение того, что сделано за годы войны, когда в 1946 году была организована первая выставка военных корреспондентов.



САМОЕ ТРУДНОЕ — САМОЕ УДАЧНОЕ

Прочитав повесть академика Н. М. Амосова «Мысли и сердце», я был просто потрясен. Срочно изучил все, что было написано им самим и о нем. Решил — буду снимать. Обязательно.
Первое разочарование — академик категорически отказался сниматься. И так подходил, и этак — непреклонен. Больших трудов стоило уговорить его дать согласие на съемку.
Знакомлюсь с ним самим, с его клиникой, с операционной — его рабочим местом. Условие академика: «Вы будете молчаливы, как тень». Принимаю условие: «Вы эту тень не только не услышите, но и не увидите». Привыкаем друг к другу — едем вместе на пляж, много разговариваем. Не знаю, волнуется ли он, но я волнуюсь — ведь завтра операционный день.
Клиника. Надеваю колпак, халат, маску. Занимаю заранее подготовленную точку, снимаю больную, лежащую на столе, руки с инструментами и — сердце. Живое человеческое сердце. Оно бьется.
...Операция продолжается уже около двух часов. Напряжение невероятное. По репликам Николая Михайловича и его ассистентов чувствуется, что не все идет гладко. Крупно снимаю глаза Амосова. В них явственно видна тревога. И вдруг — тишина. Пауза. Кто-то из ассистентов закрывает больную простыней, и тут же все выходят в коридор. Я успеваю выскользнуть первым и с расстояния метров 10—12 снимаю телеобъективом. Только теперь догадываюсь о трагическом исходе операции.
...Амосов быстро проходит в свой кабинет. Иду за ним. Прямо передо мной дверь закрывается. Что делать? Войти? Но Амосов сейчас в таком состоянии, что вполне может предложить мне убраться. Но, с другой стороны, я же журналист, и упустить такой момент просто не могу.
Решительно открываю дверь...
Это была одна из самых трудных моих съемок. И одна из самых удачных. Впрочем, это, должно быть, закономерно...

Литературная обработка
Э. БЕЛТОВА

Семинар на ВДНХ

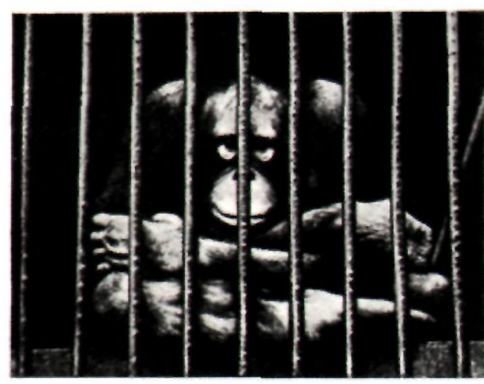
В Москве, в павильоне «Советская культура» ВДНХ СССР в течение трех дней проходил Всесоюзный семинар заведующих отделами кино- и фотоискусства республиканских, краевых и областных научно-методических центров, руководителей самодеятельных кино- и фотостудий. Организатором семинара был Всесоюзный научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы Министерства культуры СССР.
Выступивший на семинаре ведущий инспектор Министерства культуры СССР Н. А. Семенов отметил активную роль фотолюбительского движения в общественной жизни страны. Подтверждение тому — тематические выставки, проводимые в союзных республиках, краевых и областных центрах РСФСР. Во Всесоюзной выставке, посвященной XXVI съезду КПСС, приняло участие более шестидесяти фотоклубов. О растущей популярности такой формы любительских объединений, как фотокружки, говорит тот факт, что число их растет с каждым годом. Вместе с тем докладчик говорил об острой нехватке квалифицированных кадров руководителей кружков, слабых контактах некоторых методических районных центров и местной печати, отсутствии централизованного снабжения кино- и фотоматериалами.
Историк фотографии, заслуженный работник культуры РСФСР С. А. Морозов в своем выступлении познакомил слушателей семинара с основными этапами развития фотолюбительского движения в стране. Он напомнил, что многие видные фотожурналисты начали свой путь с любительских фотостудий, которые стали их своеобразной творческой лабораторией. *Основа сегодняшней любительской фотографии*, подчеркнул в своем выступлении С. А. Морозов,— пристальное изучение реальной действительности, активная авторская позиция в решении общественно значимых тем.
Лекция доцента Всесоюзного государственного института кинематографии, кандидата искусствоведения Л. П. Дыко была посвящена проблемам мастерства в фотоискусстве, значению и важности того, что хочет сказать автор своими работами.
Доцент ВГИКа, кандидат философских наук Г. К. Пондопуло подчеркнул важность соотнесения художественного образа с исторически верной оценкой действительности, указал на тесную связь фотографии с кино и телевидением, на их взаимопроникновение и взаимообогащение.
В информации доцента ВГИКа, кандидата искусствоведения А. Г. Симонова говорилось о современных технических средствах фотографии, позволяющих решать творческие задачи с учетом тех возможностей, которые представляют достижения фотоаппаратостроения, новые типы объективов, электронных осветительных приборов.
Президент Всесоюзного творческого фотографического объединения Союза журналистов СССР, кандидат исторических наук Г. Я. Коваленко ознакомил слушателей с целями и задачами, *которые призвано* решать это объединение.
Фотожурналист В. С. Тарасевич поделился своими впечатлениями о работах фотолюбителей, участников Всесоюзной выставки, посвященной XXVI съезду КПСС.
С интересом было выслушано сообщение ответственного секретаря президиума Общества фотоискусства Литовской ССР *М. Шешкувене о практи*ческой деятельности общества. Председатель Всероссийского фотоклуба «Кадр» Р. А. Крупнов ознакомил участников семинара с опытом работы клуба, оказывающего помощь в организации и проведении выставок, учебе, повышении эстетической культуры фотолюбителей Российской Федерации.

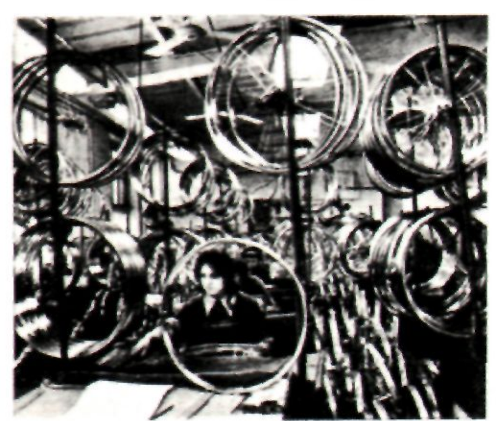
В. ЛЕСНОЙ

Игорь Левшин **Перспективные построения**

Человеческий глаз, как ни странно, является очень несовершенным оптическим прибором. Зона четкого вйдения занимает лишь незначительную часть того широкого (около 180°) угла охвата, который обеспечивается при бинокулярном зрении. Поставьте перед собой два небольших предмета на расстоянии 15—20 сантиметров друг от друга и попытайтесь увидеть их оба одинаково резко. И сразу почувствуете, как ваши глаза начнут перебегать с одного предмета на другой. Это происходит потому, что зона резкого вйдения не способна охватить их на таком близком расстоянии одновременно. Именно поэтому взгляд человека, как показали опыты, вынужден «блуждать» по видимому пространству, как бы вырисовывая контуры предметов. Между тем мы абсолютно уверены, что видим четкую, ясную и цельную картину окружающего нас пространства. Мало того, как всякий очень короткофокусный широкоугольник, неизбежно должен сильно увеличивать предметы ближнего плана и искажать их форму, а дальний план изображать значительно уменьшенным. Тем не менее, человек безошибочно и точно может определять размер, форму и удаленность предметов. Происходит это благодаря тому, что глаз действует в постоянном взаимодействии с мозгом, который и формирует картину воспринимаемого пространства, исправленную и даже дополненную в соответствии с требованиями практики и жизненным опытом. Эта способность мозга воспринимать истинные соотношения элементов окружающего пространства и корректировать их изображение называется в науке механизмом константности. Исправленная же таким образом картина воспринимаемого человеком пространства носит название перцептивной перспективы. Удаленные части пространства в такой перспективе представляются нам большими по сравнению с их изображением на сетчатке глаза, а ближайшая область не кажется чрезмерно увеличенной или искаженной. Дальний план виден в линейной перспективе, средний — в криволинейной, а ближний — в аксонометрии или в слабой обратной перспективе. Именно поэтому дети рисуют предметы, находящиеся вблизи, в обратной перспективе.







Они изображают то, что видят, а не то, что принято изображать. Если же они хотят изобразить то, что не могут сразу охватить взглядом, они прибегают к чертежной перспективе.
Интересно, что при упомянутом уже «обегании» глазом поля зрения законы константности действуют, так сказать, динамически. Мы продолжаем видеть предметы неизменными по форме и размеру независимо от того, на какой из них в данный момент направлена наша зона резкого вйдения и с какой скоростью мы переводим свой взгляд с предмета на предмет. Попробуйте провести эксперимент, глядя в видоискатель зеркального фотоаппарата через широкоугольный объектив, и убедитесь, как сильно искажается форма и размеры предметов при перемещении оптической оси. Глазами же мы этого никогда не замечаем.
Подробные и фундаментальные сведения о восприятии человеком окружающего его пространства можно получить, прочитав книгу Б. В. Раушенбаха «Пространственные построения в живописи» («Наука», М., 1980). На множестве примеров из области изобразительного искусства прошлого и современности автор разбирает различные способы отображения реального пространства на плоскости, рассматривает и научно обосновывает действие механизма константности, пользуясь для этого как искусствоведческим анализом, так и категориями высшей математики. В книге приведено большое количество иллюстративных примеров, начиная от древнеегипетских росписей и кончая произведениями Сезанна.
Каким же образом соотносятся системы перспективных построений, упомянутые выше, с фотографическим изображением? Многие, и в том числе Раушенбах, склонны рассматривать фотографическое изображение в качестве примера негибкого перспективного построения, не связанного с человеческим восприятием: «Правила построения изображения в системе линейной перспективы определяются однозначными законами оптики, то есть не связаны с работой человеческого сознания (пример — фотография)». Такой вывод делается автором на основании наблюдения ошибок фотографов: «Когда альпинист фотографирует своего товари-















ща на фоне могучих гор, то после проявления пленки видит его на фоне невыразительных скромных возвышенностей...»
Разумеется, формирование изображения на пленке происходит без участия сознания человека, но сам процесс фотографирования теснейшим образом с ним связан. И выбери альпинист соответствующую оптику и точку съемки, он вполне мог бы избежать ошибки, тем более, что современная фотографическая техника в состоянии воспроизвести практически любую систему перспективного построения. Аэрофотосъемка дает нам чертежное изображение местности, рентгеновская — чертежный разрез предмета. Всем известна криволинейная перспектива, которая получается при съемке широкоугольным объективом, а предметы, сфотографированные с достаточно близкого расстояния длиннофокусным объективом, выглядят как в аксонометрическом построении, то есть параллельность линий сохраняется во всех направлениях. При желании фотографическим способом можно получить и обратную перспективу.
Хотя и можно согласиться с Раушенбахом в том, что ни один отдельный способ изображения пространства не может достаточно полно передать его восприятие человеком, однако, как живописец, так и фотограф, комбинируя различные перспективные системы, могут приблизиться к перцептивной перспективе. В фотографии этот эффект может быть достигнут путем монтажа. Следует заметить, что многие фотомастера уже давно и с большим успехом пользуются фотомонтажом как средством достижения перспективной выразительности снимка. Примером могут служить интересные снимки В. Бутырина, на которых к среднему плану, снятому широкоугольником, удачно монтируется задний план, снятый нормальной оптикой, или крупный план, снятый длиннофокусным объективом.
Построение перцептивной перспективы в фотографии, однако, является частной и довольно редкой задачей, которая ставится в том случае, когда фотограф намеревается как можно ближе подойти к образу реально воспринимаемого человеком пространства. Но чаще всего для достижения художественного эффекта бывает достаточно одного правильно выбранного перспективного решения. Обычно его подсказывает сама натура, опыт и вкус фотографа. Криволинейная перспектива в разных случаях может передавать и открытость, и замкнутость пространства. Чертежная перспектива может быть и орнаментальной и конструктивной. Но при этом следует помнить общие закономерности, вытекающие из человеческой способности воспринимать пространство и правильно сочетать свойства оптики, с помощью которой строится изображение, с тем впечатлением, которое произведет на зрителя перспектива, избранная автором снимка.
В любом случае по закону перцептивной перспективы плоский средний план, усиленное перспективное сокращение переднего плана или аксонометрия на заднем плане будут восприниматься как необычные. И наоборот, спокойно, гармонично будут приниматься зрителем слабая перспектива переднего плана, скругленные линии среднего плана и линейный сход в точку вдали. Если в задачу снимка входит создание тревожного настроения, заострение внимания зрителя на каких-то подробностях изображения, то противоречие, вызванное несоответствием перспективы в избранной части изображения, той перспективе, в которой человеческий глаз привык ее воспринимать, то есть перцептивной перспективе, с законами которой мы познакомились, — это противоречие как нельзя лучше будет способствовать достижению поставленной задачи. Фотоаппарат в руках современного фотографа — не менее гибкий и свободный инструмент, чем кисть в руках живописца, в том числе и в области перспективных построений. И так же как в живописи, автору необходим не только врожденный талант, но и сознательное применение формальных приемов, основанных на знании закономерностей восприятия человеком окружающего пространства.

Н. ГНИСЮК ПРОГУЛКА
З. МИШЕЛЬ ЛЕНИНГРАДСКИЙ МОТИВ
Б. ДОЛМАТОВСКИЙ А ТЫ КТО?
А. МАЦИЯУСКАС НА ЗАВОДЕ
Н. МОШКОВ СЕЛЬСКИЙ МОТИВ
А. САНТАЛОВ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ
В. КОВАЛЕВ НА ПОЛЕ
А. ЛАШКОВ ГОРОД
А. СААКОВ КОМПОЗИЦИЯ
Ю. ЛУНЬКОВ МАРАЛЫ
В. ЕГОРОВ СТАРТ
О. ДЕРИГЛАЗОВ НЕИЗВЕДАННОЕ
В. ВИНОГРАДОВ ОСТОРОЖНО, ПАДАЮ!

О работе жюри межклубных конкурсов

ЧИТАТЕЛИ ПРОДОЛЖАЮТ РАЗГОВОР

В статье Р. Крупнова рассмотрен важный вопрос работы жюри фотографических конкурсов. Для анализа клубных коллекций автор предлагает ввести оценки по пятибалльной системе и, выполнив математические вычисления, определить победителей.

Однако нужно помнить, что эта работа жюри, как показывает опыт, выходит за рамки чисто методические, организационные. Вынесенные им оценки можно рассматривать не только как аттестацию коллекции снимков, но и как акты педагогические, методологические, ибо присужденные награды ставят перед любителями цель, к которой следует стремиться.

Я полностью согласен с автором в том, что «математизация» работы жюри придаст ей большую определенность. Математика имеет дело с числами. Казалось бы, как можно измерить чувства и вычислить лучшую книгу, песню? Нет, конечно. Тем не менее, можно условно сопоставить: работа А лучше работы В, В лучше С и т. д., можно их классифицировать и определить соответствующие места.

Работа жюри — это поиск лучшего. Но любой поиск предполагает наличие цели. В цели должна быть отражена основная задача конкурса. Для жюри она выражается в виде критерия, то есть правила или совокупности правил, на основании которых определяется (или вычисляется) место каждого коллектива. О критериях необходимо договориться заранее и попытаться именно их записать в виде математических соотношений, формул. При этом, если снимки оцениваются по нескольким факторам, то каждому фактору целесообразно приписать определенный вес. Например, когда оценивается содержание и способ исполнения работы, то «математизировать» факторы «содержание» (a_1) и «форма» (a_2) можно любыми положительными числами. Вовсе не обязательно, чтобы $a_1=a_2=1$, как рекомендует автор статьи. Наоборот, для конкурсов с общественно-политической направленностью a_1 должно быть больше a_2, а для конкурсов по мастерству — a_2 больше a_1.

Аналогично можно поступить и с оценкой коллекции работ. В зависимости от цели, стоящей перед конкурсом, а значит и перед жюри, критерии могут быть и усложнены.

Нет смысла давать рецепты на все случаи жизни. Пригодны в определенных условиях и формулы, приведенные в статье Р. Крупнова. Вычисления по ним доступны всем.

Замечу, что подобными методами давно пользуются в фигурном катании, художественной и спортивной гимнастике. И там все также непросто. В каких, например, единицах оценить артистичность или отдельный, особенно новый, элемент произвольного катания? И не зря судьи устраивают совещания, чтобы согласовать точки зрения. Вспомните телеконкурсы «А ну-ка, девушки!», «Конкурс на лучшую песню года»... В них тоже различные качества пытаются оценить количественно.

Хотел бы обратить внимание читателей еще вот на какие обстоятельства. Почему от уважаемых, но не компетентных в фотоискусстве людей, прекрасных специалистов своего дела нужно требовать оценок какого-либо фотографического приема? Такие люди, как правило, могут ориентировать жюри с позиций гражданской значимости той или иной работы. Их можно просить оценить только фактор, в котором они хорошо разбираются. Во многих случаях работу жюри можно дифференцировать: каждый оценивает тот фактор, в котором он более компетентен. И, наконец, мне кажется, что об оценках, полученных каждым клубом, следует обязательно информировать зрителей.

Очевидно, что все эти предложения требуют дальнейшего обсуждения, может быть, следует провести и эксперимент на какой-либо выставке, конкурсе. Необходимо искать новые формы работы, экспериментировать, улучшать...

М. КОРНЕВ,
кандидат технических наук

* * *

На наш взгляд, предложенные Р. Крупновым установки не позволяют отразить художественный уровень представленных на жюри фотоколлекций.

В этом несовершенство установок. Впрочем, несовершенство понятное. Идеальную математическую формулу здесь вряд ли можно изобрести. Но вот что важно. Даже мелкие ошибки, допущенные членами жюри (а они, пожалуй, тоже неизбежны), пропущенные через математическое сито, могут привести к совершенно неожиданным результатам, объективность которых вроде бы должна подтвердиться беспристрастной математикой. Те же мелкие ошибки в работе жюри, не пользующимся методом «математизации», легко устраняются в процессе деловых переговоров.

Любая математическая установка во всех случаях — сумма нескольких субъективных мнений (нравится — не нравится). А это значит, что для недостаточно компетентных членов жюри установки окажутся истинным спасением.

Возможно, что математические формулы, предлагаемые Р. Крупновым, могут найти применение в методической работе, в изучении опыта работы фотоклубов. Но в какую формулу заложишь атмосферу творчества, возможности творческого роста в клубе и прочее.

Думается, пока еще подобное моделирование не дает возможности при помощи количественных критериев сделать анализ качества работы клуба. Это относится и к оценке клубных коллекций. Р. Крупнов перечисляет в приведенной им таблице исходные данные межклубного конкурса. Все они (за исключением числа представленных снимков) — результат, сумма субъективных мнений членов жюри, оргкомитета. Именно субъективность критериев не позволяет, по нашему мнению, перевести количественные оценки в качественные.

М. РОЗОВ,
А. ФЕЛЬДМАН,
члены клуба «Днепр»
(Днепропетровск)

* В порядке обсуждения. См. статью Р. Крупнова («СФ», 1981, № 6).

Приглашает ЗНУИ

Факультет фотокиноискусства при Заочном народном университете искусств (ЗНУИ) дает знания по специфике фотоискусства, основам композиции, особенностям работы в различных жанрах фотографии и на этапе заключительном создает предпосылки для самостоятельного художественного творчества, готовит руководителей самодеятельных фотоколлективов.

Отличительные особенности университета: заочная форма обучения, прием на протяжении всего года.

На начальный курс отделения — «Вводный курс техники фотографии» — принимаются все желающие, независимо от образовательного уровня, места жительства и специальной подготовки.

Успешное выполнение заданий начального курса — основание для продолжения обучения на последующих курсах: «Техника фотографии», «Мастерство фотолюбителя», «Фотомастерство» (повышенный курс), «Руководитель фотоколлектива».

Более подготовленные любители могут сразу поступить на курсы «Техника фотографии», «Мастерство фотолюбителя». Для этого им необходимо выполнить и выслать на факультет вступительную работу: пять-шесть снимков (любого жанра) размером не менее 6×9 см с приложением негативов — для поступления на курс «Техники фотографии»; два пейзажных снимка, два портрета (при естественном и искусственном освещении), несколько натюрмортов размером не менее 13×18 см — для поступления на курс «Мастерство фотолюбителя». На курсы «Фотомастерство», «Руководитель фотоколлектива», принимаются лишь те учащиеся, которые успешно окончили курс «Мастерство фотолюбителя».

После завершения учебы им выдается «Свидетельство», которое дает право руководить самодеятельным фотоколлективом.

Обучение платное.

Желающие более подробно познакомиться с условиями приема и обучения могут обратиться по адресу: 101826, Москва, Армянский пер., 13, Заочный народный университет искусств (экспедиция).

В заповедных местах приграничья



УТРО

Владимир Гречухин работает фотографом в московском музее истории погранвойск. В свое время он проходил службу на границе. Много снимал, и не только армейские будни, но и пейзажи, флору и фауну.

— Начнем с вопроса традиционного. Как вы пришли в фотографию?

— У большинства молодых людей жизнь делится на три этапа: до службы в армии, сама служба и после увольнения в запас. У меня второй этап затянулся по сегодняшний день. Граница вошла в мою жизнь навсегда. На заставе в свободное время много рисовал, оформленная мной Ленинская комната была премирована на конкурсе. Мне все время хотелось запечатлеть красоту природы Дальнего Востока. Но карандаш не поспевал за сменой ее состояний. Вот тут и появилась старенькая «Смена». Через год меня пригласили работать в окружную газету фотокорреспондентом. Увы, на первых порах все, что снимал, шло в корзину. Только после третьей командировки поместили один небольшой снимок. Окончательное решение остаться в погранвойсках фотокорреспондентом я принял 2 марта 1968 года в районе острова Даманского. В тот день был убит мой товарищ Николай Петров. Перед смертью он успел сделать три кадра своим «Зорким». Я проявил эту пленку. Сейчас его «Зоркий» — в экспозиции музея пограничных войск.

— Тема природы занимает в вашем творчестве такое большое место...

— Граница, ее тревожные будни — моя главная тема, но с неменьшим увлечением я снимаю природу приграничья. Любовь к Родине в моем понимании неразрывна с любовью к природе. Так уж получилось, что приходится параллельно снимать двумя разными способами: репортажным методом съемки, чисто пожурналистски и методом спокойного, вдумчивого наблюдения за состоянием природы. В общем, так работают многие профессиональные репортеры: Виктор Ахломов, Юрий Белинский, Александр Стешанов и другие. Я думаю, такое переключение с одного способа съемки на совершенно противоположный полезно для любого фотографа. Оно помогает расширить тематический диапазон творчества, свои познания в овладении фотографической техникой и, наконец, помогает самообразованию общеэстетическому. Может быть, это спорная мысль, но фотожурналист, замыкающийся в рамках одной, пусть и очень интересной темы, в какой-то степени обедняет себя.

— Некоторые фотолюбители считают, что съемка природы, мол, — дело незатейливое.

— Как-то мне сказали: «У вас там под каждым кустом лежит кабан, то медведь лежит, подходи и снимай». Конечно, это не так. Зверь всегда осторожен. Обнаружить его, да еще и снять — крайне сложно. Не говорю уже о риске, об опасностях. Часто начальник заставы предупреждает: «Будьте внимательны, на участке появился барс». Один из любимых мною кадров родился так. Съемка проходила неподалеку от Сихотэ-Алиньского заповедника в Приморском крае. Мне предложили: «Хочешь снять уссурийского тигра?» На закате тигр приходил на соседнюю сопку и смотрел, как солнце садится за море. Взмокли, пока на сопку взобрались. «Иди один, — говорит мне спутник, — вон под теми кустами должен лежать». Пошел, слышу — заурчал. Вынимаю свой «Зенит» с «МТО-500». Метрах в сорока — тигр, смотрит в мою сторону. Снял один кадр. А зверь как рыкнет — палец сам на спуск нажал. Кадр получился немного смазанным, но мне показался очень удачным.

— Ваша техника?

— Для съемки природы вовсе не обязательны какие-то суперкамеры, суперобъективы. Мои первые лучшие снимки были сделаны «Сменой-2». Сегодня снимаю нашей отечественной аппаратурой. Лет пять назад я начал снимать слайды. Вынашиваю давнюю свою мечту — издать фотоальбом о природе приграничья. Приграничная полоса по сути дела — самый большой в стране заповедник. Десятки тысяч квадратных километров гор, лесов, пустынь, морей охраняют советские пограничники. Есть еще «белые пятна», где я не побывал...

Вел беседу
Н. КОЗАЧЕНКО

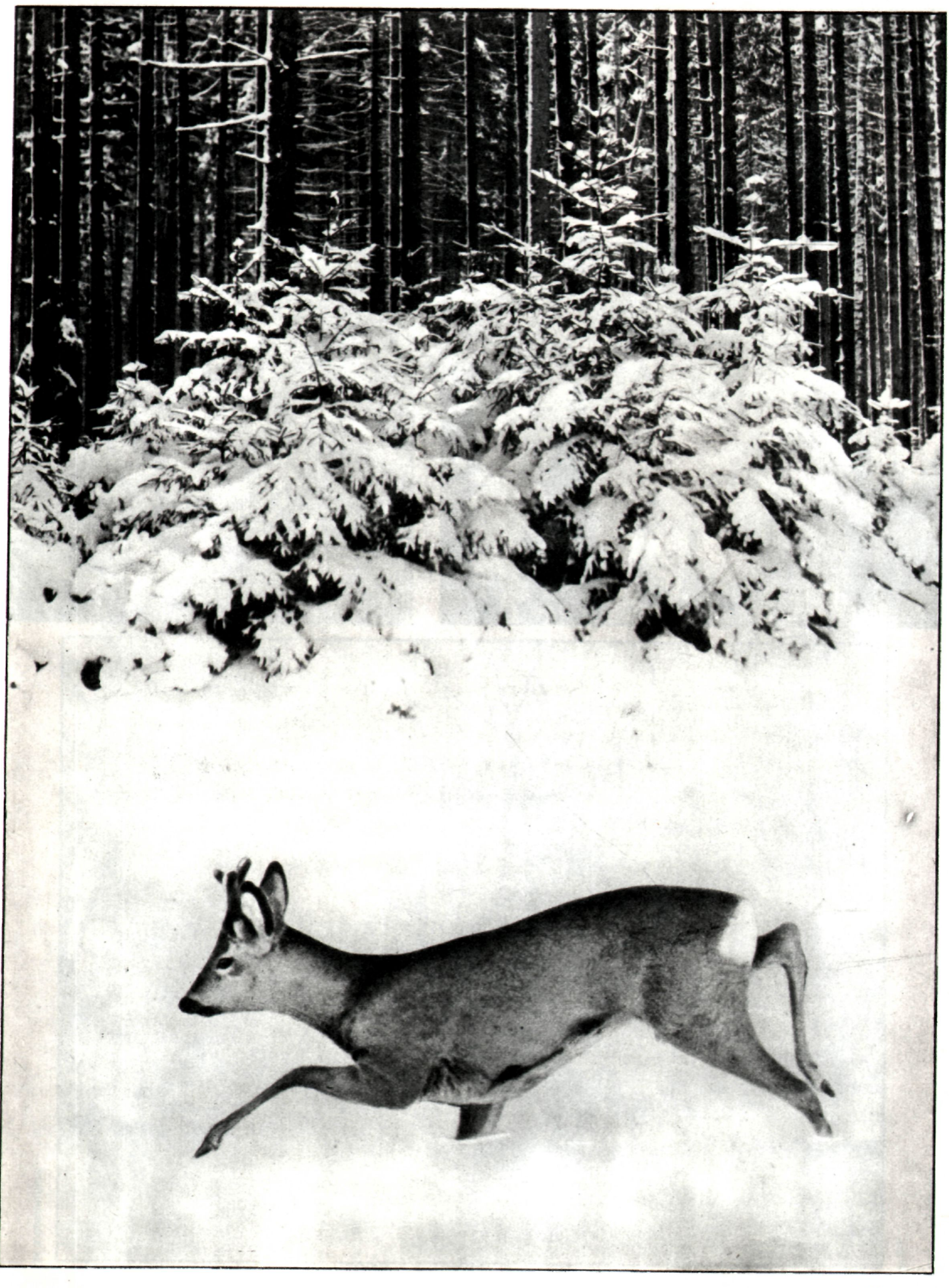
ФОТО ВЛАДИМИРА ГРЕЧУХИНА

ДЕЛАЙ КАК Я

СТРИГУНОК

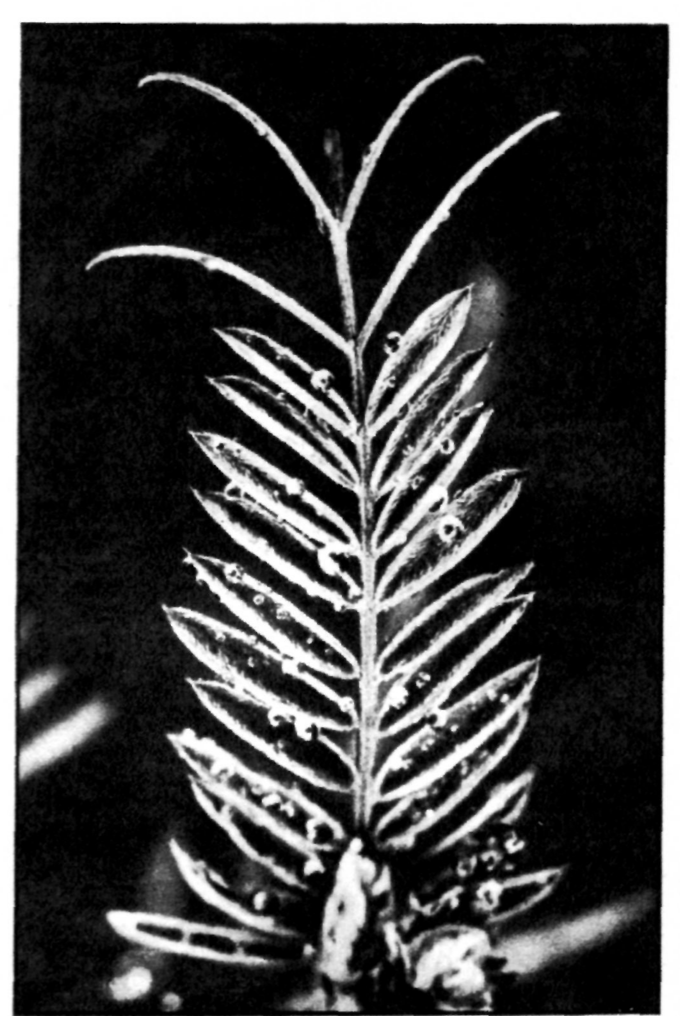


ПО ГЛУБОКОМУ СНЕГУ





ОБЛЕТ ВЛАДЕНИЙ



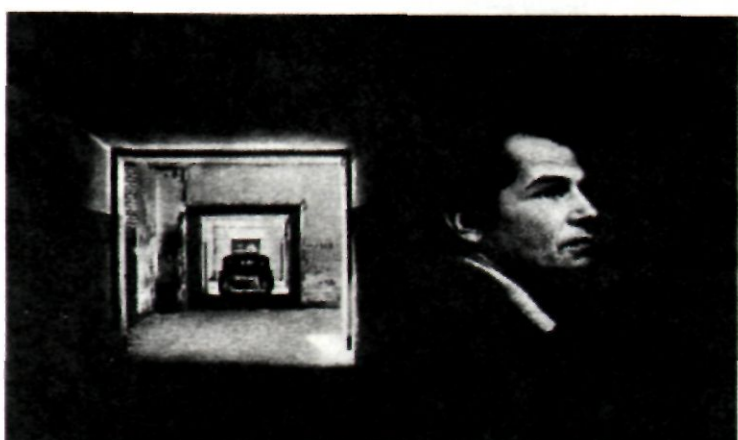
РОСА

ЗА БЛОНДИНКОЙ



Вадим Некрасов **Коллеги**









Фотографы глазами фотографов — так можно расшифровать название выставки «Коллеги», экспонировавшейся во Дворце выставок Шяуляя, выставки, носившей во многом характер экспериментальной, объединившей «стоп-кадры» эмоциональных, психологических состояний людей, работающих сегодня в фотографии.

Выставка в Шяуляе благодаря своей временнóй фрагментарности (все снимки сделаны в течение пятнадцати-двадцати лет, на них — наш современник) — начало разговора на данную тему. Организаторы выставки пригласили к беседе не о проблемах фотографии, а о самом фотографе, профессионале или любителе де-факто.

Вспоминается несколько публикаций в журналах, посвященных этой же теме. Сложился стереотип профессионала, который манипулирует камерой, сохраняя при этом серьезное или не очень серьезное выражение лица. Кинематографический вариант, кочующий из одного фильма в другой, вполне серьезно предлагает нам свою версию, согласно которой экстравагантный тип, вооруженный камерой с большущим блицем, беспорядочно суетится и во время этой суеты еще успевает нажимать на спуск затвора — это якобы и есть представитель репортерской братии.

Здесь, очевидно, необходима оговорка. На самой выставке тоже были представлены невысокого класса шаржи, но таковых было меньшинство и на общем фоне выглядели они сиротливо, хотя подтверждали тот факт, что и в среде фотографов — авторов таких снимков — живут еще представления, возникшие не без влияния штампа.

Наиболее же интересной была та часть выставки, где авторы средствами фотографии пытались рассказать не о ходульных представлениях о профессии вообще, а о каждом конкретном человеке с присущими только ему чертами характера, поразмышлять о жизни без чьих бы то ни было услужливых подсказок.

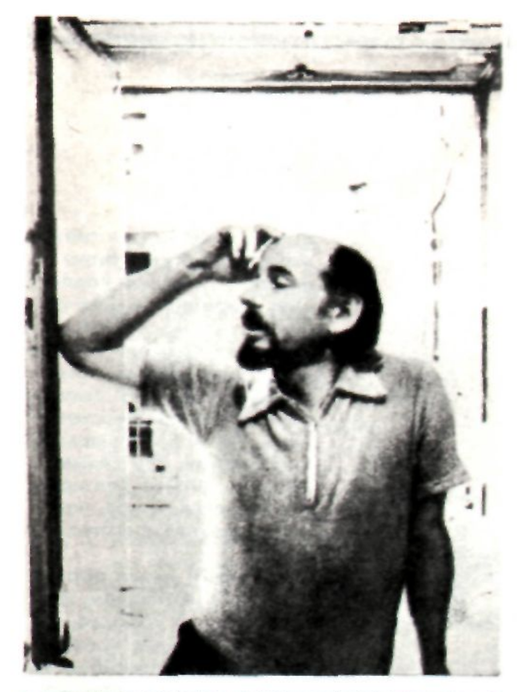
Индивидуальное — парадоксально, и прекрасен именно этот парадокс, — как бы говорит в своих работах В. Луцкус. Выполненная им серия портретов — одна из самых ярких на выставке. Его герои живут в привычной для них среде городского пейзажа, в сутолоке вокзалов, уютной тишине квартир, в большом мире человеческих отношений, встреч и расставаний, коротких бесед в кафе и изнуряющей духоты пляжа. Кажется, для В. Луцкуса вообще не существует нефотогеничного фона, в каждом конкретном случае он находит деталь, усиливающую пластическую характеристику портретируемого, несущую смысловую нагрузку и добавляющую необходимый штрих, то, что можно было бы назвать последним мазком кисти. Палитра изобразительных средств, используемых В. Луцкусом, довольно скромна. Характер его портретов — скорее, повествовательный, даже не рассказ, а фрагмент рассказа о человеке, которого автор хорошо знает и свое доброе к нему отношение не считает нужным скрывать.

Если в работах В. Луцкуса фотокамера как предмет атрибутики отсутствует, то москвич В. Шустов обыгрывает ситуации, в которых профессиональные детали играют активную роль. Фотографы-профессионалы и любители на его снимках работают увлеченно, самозабвенно, попадая при этом и в комичные ситуации в экстремальных условиях съемки.

Р. Пожерскис в своем портрете Э. Спуриса предпринял интересную попытку построения картинной плоскости средствами, близкими приемам самого Э. Спуриса, мастерски использующего геометрические и световые акценты.

Таллинский фотограф К. Суур показал серию жанровых зарисовок. На его снимках и известные мастера, и представители многотысячного отряда любителей, увлеченно работающие во время летних отпусков, снимающие много и самозабвенно. Зачастую ведь именно тот запас негативов, который удалось сделать им за короткое время в туристской поездке или отдыха в деревне, становится материалом для работы в течение года, в перерыве до следующего отпуска.

В. Филонова отличает точность композиции, любовь







к заостренным решениям, к фотографии, приобретающей свойства плаката или графического листа, причем декоративный момент автором сознательно усиливается за счет активности фона и второстепенных деталей.

А. Слюсарев свои фотографии строит по принципу сопоставления «городских натюрмортов» и человека, неподвижного и движущегося. Портреты фотожурналистов В. Резникова и С. Петрухина, фотохудожника Г. Бинде сняты им репортажно, вместе с тем личное знакомство автора с фотографами позволяет ему подмечать детали, акцентировать внимание на типичном. Характер его снимков — своеобразная «антигероичность» персонажей, живущих повседневными проблемами горожан, будничность пейзажа.

Примеры, приведенные выше, показывают, что в рамках одной узкой темы, в данном случае сформулированной как «портреты людей», имеющих непосредственное отношение к теории или практике фотографии, авторы неизбежно приходят к поискам в области портретной фотографии вообще. Характер данной выставки показал своевременность и полезность ее проведения. Концентрируя внимание, казалось бы, на частных вопросах, она явилась катализатором фотографических идей. Логическим продолжением экспозиции станет следующая — «Портрет».

* * *

Главный приз выставки присужден фотохудожнику из Вильнюса В. Луцкусу, призы Общества фотоискусства Литовской ССР — москвичу В. Шустову и шяуляйцу А. Барейшису, приз Союза журналистов Литовской ССР — рязанцу В. Агееву, приз литовских кинолюбителей — В. Филонову из Запорожья. Специальные призы: К. Суур (Таллин) — приз шяуляйской газеты «Раудонойи велява»; Р. Пожерскис (Каунас) — приз завода «Вайрас»; К. Костюк (Вильнюс) — приз журнала «Советское фото».

В. ФЕДОРЕНКО АВТОПОРТРЕТ С СЫНОМ

Р. ПОЖЕРСКИС Э. СПУРИС

В. БИЛИДА УДАЧА

К. КОСТЮК Р. РАКАУСКАС

А. СЛЮСАРЕВ Г. БИНДЕ

В. ЛУЦКУС Т. ЛУЦКЕНЕ

Н. ГАВРИЛОВ Н. БОЛОТИН

В Каунасской фотогалерее экспонировалась персональная выставка обладателя почетного звания ФИАП М. Стибора (ЧССР), затем та же коллекция побывала в Вильнюсском выставочном салоне Общества фотоискусства. Зрители познакомились со 100 фотографиями, в которых воспевается красота женщины. Зрителям запомнились серии «Дождик», «Колечко», «Портрет» и др.

Коллекция двух молодых, но хорошо известных чешских фотомастеров В. Биргуса и О. Кавана также была показана в Каунасе. Фотографии запечатлели остросюжетные социальные моменты. На вернисаже присутствовали авторы.

В Вильнюсском салоне прошла выставка работ болгарских фотографов из Пловдива.

Экспонировались по линии Общества и выставки местных авторов. Серия З. Булгаковаса «Родной город» была посвящена 400-летию основания города Алитус. Автор в своих 80 фотографиях показывает сегодняшний Алитус, его тружеников, его новые кварталы, предприятия.

В Плателяе под открытым небом показывалась выставка, приуроченная ко Дню народных мастеров резьбы по дереву. В экспозиции более 100 работ А. Суткуса, К. Сливскиса, А. Дабкявичюса и других. Многочисленные фотовыставки из 20—40 работ прошли в учреждениях и на предприятиях Вильнюса, Каунаса, в санаториях Друскининкая...

Р. ШИНКУНАС

60-летию победы народной революции в Монголии были посвящены Дни монгольской культуры в СССР. К этой дате Центральный музей Революции СССР приурочил фотовыставку, рассказывающую о достижениях народа братской страны.

В период Дней черногорской культуры в Российской Федерации москвичи и гости столицы познакомились с фотовыставкой «Черногория — страна и люди», рассказывающей о жизни одной из народностей Югославии.

Исполнилось 10 лет фотоклубу «Пермь». Ему присвоено звание народной фотостудии.

«Родина Ильича — сегодня» — эта традиционная выставка объединила свыше 150 работ 40 фотожурналистов и фотолюбителей Ульяновска.

Магаданское книжное издательство выпустило книгу Алима Кирюшина «Солнце над холодной землей» («Фоторепортаж о современной Чукотке»). Автор, долгие годы работавший корреспондентом газеты «Магаданский комсомолец», посвятил книгу 50-летию Чукотского автономного округа.

В Тбилиси, в кинотеатре «Руставели», экспонировалась тематическая фотовыставка «Болгария — страна туризма, страна друзей». Красочные фотографии познакомили посетителей с курортами и туристскими центрами НРБ.

«Дети в фотоискусстве» — так называлась выставка, организованная алмаатинским фотоклубом «Медео». Было представлено 75 работ 35 авторов из Медео, московского «Новатора», пензенского «Зодиака» и фотоклуба «Караганда».

В Соликамске проходили Дни кино- и фотоискусства. Состоялись многочисленные встречи самодеятельных фотохудожников Перми, Березников и Соликамска с трудящимися города. Был также организован областной семинар кино- и фотолюбителей.

Группа северодвинцев из фотоклуба «Свет» совершила путешествие на Соловецкие острова. По итогам поездки была сформирована выставка «Соловецкие этюды», проходившая в местном Дворце культуры.

ПОПРАВКА

В материале «Фотопоэма «Константин Симонов» («СФ», 1981, № 6) допущены неточности. Один из снимков — «Константин Симонов и Павел Трошкин. 1941 г.» взят из личного архива писателя. В тексте ошибочно говорится об участии Е. Халдея совместно с К. Симоновым в походе на подводной лодке и в поиске разведчиков.

Старые снимки

Города, как и люди, с годами меняют свой облик... Обширная коллекция изобразительного материала, хранящаяся в Музее истории и реконструкции Москвы, знакомит нас с картинами далекого и совсем недавнего прошлого столицы. Начиная с XVI века вплоть до середины XIX столетия летописцами облика города были художники. Созданные ими в разное время для различных целей произведения — рисунки, гравюры, живопись, предметы прикладного искусства — запечатлели город, его улицы, площади, здания, сцены городской жизни. Эти изобразительные источники, единственные для своего времени, являются, бесспорно, ценными памятниками прошлого, но, как правило, несут отпечаток авторской субъективности, поэтому обладают сравнительно ограниченной степенью исторической достоверности.

Появившись в середине XIX века, светопись с первых своих шагов заявила о себе как о новом средстве информации, превратившись со временем в ценнейший по своей достоверности изобразительный источник. Не случайно недавно принятый закон «Об охране и использовании памятников истории и культуры» относит фотоснимки к подлинным памятникам, составляющим неотъемлемую часть отечественного культурного наследия. Многочисленные фотодокументы, собранные в фондах музея, представляют большой научный интерес, помогают нам совершить зримое путешествие в прошлое столицы, познакомиться с бытом Москвы. Фотографы XIX — начала XX веков оставили довольно богатую и разнообразную по содержанию коллекцию фотографических памятников. На снимках того времени — центральные районы города, роскошные особняки московской буржуазии, внушительные здания банков, контор, доходные дома, фабричные рабочие окраины, рынки, городской транспорт, вокзалы, приюты, бойни, биржи труда, «богом забытые» трущобы дореволюционной Москвы. Особый интерес для историков и градостроителей представляют сегодня панорамные снимки города.





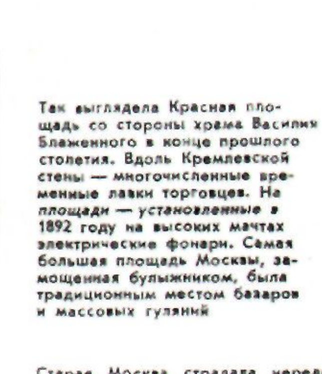




Музей постоянно и планомерно пополняет свою фотографическую коллекцию. Нередко снимки поступают от москвичей, не имеющих прямого отношения к фотографии — из семейных архивов, выполненные как профессионалами, так и фотографами-любителями. Эти снимки нередко ценнее для историков-москвоведов, чем «официальная фотография».

Сотрудники музея обращаются к москвичам, жителям других городов, читателям журнала «Советское фото» с просьбой еще раз внимательно просмотреть свои архивы. Мы будем рады получить от вас «старые фотографии». Наш адрес: 101000 Москва, Новая пл., 12, Музей истории и реконструкции Москвы.

Н. НИКОЛАЕНКО,
заместитель директора
по научной части,
Г. МИХАЙЛОВА,
ученый секретарь



Так выглядела Красная площадь со стороны храма Василия Блаженного в конце прошлого столетия. Вдоль Кремлевской стены — многочисленные временные лавки торговцев. На площади — установленные в 1892 году на высоких мачтах электрические фонари. Самая большая площадь Москвы, замощенная булыжником, была традиционным местом базаров и массовых гуляний

Старая Москва страдала нередко от стихийных бедствий. В 1908 году произошло одно из самых больших наводнений в ее истории. Вышедшая из берегов Москва-река затопила значительную часть территории города; уровень воды в реке поднялся почти на 9 метров выше обычного. На многих центральных улицах передвижение возможно было только на лодках. Фотограф-очевидец снял Софийскую набережную в апреле того памятного года

Панорама Москвы начала XX века

Каждый год в конце зимы в самом центре города, на Кремлевской набережной, устраивался традиционный базар. От Большого Каменного до Устьинского моста устанавливались в два ряда розвальни приехавших в Москву крестьян. С разных концов «первопрестольной» устремлялись сюда москвичи

Г. Терегулов **Репродуцирование диапозитивов**

Известно, что копия с оригинала по своему качеству уступает последнему, так как при копировании оригинала возникают искажения тоновоспроизведения. Поскольку фотолюбитель не имеет специальной сенситометрической аппаратуры для контроля степени проявленности экспонированного фотоматериала и измерения оптических плотностей деталей изображения, предлагаем наши рекомендации для приблизительной визуальной оценки получаемого промежуточного позитива или дубль-негатива, а также по методике провéдения процесса контратипирования.

В отличие от обычных негативных и позитивных изображений промежуточные изображения имеют характерные особенности. По степени проявленности они должны быть несколько мягче своих прототипов, а минимальные оптические плотности изображения желательно иметь на прямолинейном участке характеристической кривой. Однако дубль-негатив для контактной печати предпочтительно иметь контрастнее дубль-негатива для оптической печати.

Так как в промежуточных изображениях следует избегать появления прозрачных участков, то есть они должны выглядеть «переэкспонированными», и при определении экспозиции с помощью экспонометрического устройства нужно измерять яркость наиболее плотного участка изображения, что эквивалентно условному способу определения экспозиции по теням при фотосъемке. В то же время экспозицию для окончательного позитивного изображения можно определять по участкам изображения, оцениваемым как среднеяркие.

Объективы и особенности их эксплуатации

При съемках с конечных расстояний применяются специальные объективы для макросъемки. Можно также использовать симметричные или близкие к симметричным конструкции, например типа «Гелиос». Преимущество симметричных конструкций объективов в том, что они допускают работу в более широком диапазоне изменений масштаба изображений, чем несимметричные. При макрофотосъемке, когда изображение больше оригинала, рекомендуется располагать объектив последней линзой к предмету. Для такой установки предназначены специальные оборачивающие переходные кольца.

С целью улучшения резкости изображения необходимо диафрагмировать объектив до относительного отверстия от 1 : 8 до 1 : 11.

Снижение контраста изображения

Вследствие того что рассеяние света репродуцируемым оригиналом имеет свои особенности, выявляющиеся при оптической печати, происходит повышение контраста изображения и тем большее, чем больше число ступеней контратипирования. Светлые части изображения становятся слишком прозрачными, а тени, наоборот, — слишком глубокими. Для смягчения контраста можно рекомендовать использование эффекта ультракоротких выдержек, получаемого при экспонировании светом электронных ламп-вспышек с продолжительностью светового импульса от 1/2000 с и короче; применение объективов с повышенным коэффициентом светорассеяния, например непросветленных; реализацию повышения светорассеяния в шахте корпуса фотокамеры путем нанесения светорассеивающих поверхностей.

Понизить контраст изображения можно и в процессе химико-фотографической обработки фотоматериалов. Для получения дубль-негативов обработку черно-белых негативных фотоматериалов следует проводить в медленно работающих выравнивающих проявителях, заведомо сокращая продолжительность времени проявления.

Сложнее обстоит дело с обработкой цветных обращаемых фотоматериалов по более мягкой градации без заметного нарушения цветового баланса. Так, за счет модификации первого проявителя можно, например, обрабатывать цветные обращаемые фотопленки до более мягкой градации в сравнении с градацией, получаемой при обработке в стандартных растворах. Такой модифицированный проявитель и режим обработки разработан В. А. Чупрыниным. (Подробнее об этом можно прочесть в моей книге «Химия для фотографа», выпущенной в 1976 году издательством «Искусство».)

Цветовой баланс, спектральный состав света и его корректировка

Качество цветопередачи изображения в цветной позитивной копии зависит от многих факторов. К ним относятся: качество цветного изображения оригинала и цветного фотоматериала, постоянство цветовой температуры источника света, светового потока, уровня освещенности фотоматериала и напряжения питания лампы. Необходимы согласованность цветовой температуры источника света и цветового баланса фотоматериала, «цветность» объектива копировального устройства, высокое качество корректирующих светофильтров и точность их подбора, точность определения и отработки экспозиции, доброкачественность химико-фотографической обработки фотоматериала, достаточный уровень яркости и цветности просмотрового экрана или уровень освещенности и спектральный состав источника света, при которых производят оценку качества цветопередачи. Следует учитывать и индивидуальные особенности зрительного восприятия цвета.

Рассмотрим некоторые из факторов, касающихся аппаратурной части. Цвет источника света является белым для того цветного фотоматериала, который сбалансирован к этому источнику света по цветовой температуре. Например, для цветных фотоматериалов, сбалансированных с дневным светом (ДС), белым является источник света с цветовой температурой 5500К; для фотоматериалов, сбалансированных с лампами накаливания (ЛН) — позитивных и контратипных кинопленок, — белым является источник света с цветовой температурой 3200К; для фотобумаг — с цветовой температурой 2850К. Цветовая температура обычных бытовых ламп накаливания составляет в среднем 2800К, а проекционных — около 3000—3200К.

С повышением цветовой температуры источника света в его излучении увеличивается относительная доля коротковолновой части спектра (синей зоны). При снижении цветовой температуры относительная доля синего излучения уменьшается, а доля красного увеличивается. Следовательно, поддержание постоянства цветовой температуры источника света в копировальном устройстве — одно из важных условий успешной работы с цветными материалами.

Среди ламп накаливания, применяемых в копировальных устройствах для цветной печати, следует отдавать предпочтение галогенным лампам, которые обладают рядом эксплуатационных преимуществ по сравнению с негалогенными. Так, в течение всего срока службы галогенной лампы практически неизменными остаются цветовая температура и световой поток. Это особенно важно для установок, снабженных двумя источниками освещения, когда экспозицию определяют при освещении оригинала лампами накаливания. Цветовая температура галогенной лампы при номинальном напряжении близка к 3200К.

С этой цветовой температурой сбалансированы съемочные фотоматериалы и фотопленки для контратипирования и печати позитивных копий. Уменьшая напряжение на лампе примерно на 25% от номинального, можно снизить цветовую температуру галогенной лампы приблизительно до 2850К.

Вследствие того что идеально сбалансированные фотоматериалы — понятие весьма условное, при печати даже белым светом невозможно получить удовлетворительное цветовоспроизведение. Поэтому для цветокорректировки позитивного изображения при печати применяют цветные корректирующие светофильтры. Они изменяют общий спектральный состав света копировального устройства таким образом, что делают его «белым» для используемого разбалансированного фотоматериала и данного режима химико-фотографической обработки. Другими словами, светофильтры одновременно корректируют разбаланс фотоматериала по светочувствительности отдельных слоев и разбаланс оригинального изображения по цвету, учитывают «цвет-

Окончание. Начало см. «СФ», 1981, № 7, 8.

ность» объектива и компенсируют незначительные отклонения цветовой температуры источника света.

При работе с цветным обращаемым фотоматериалом устранение избыточного цветового фона в изображении осуществляют путем введения корректирующих светофильтров того цвета, который является дополнительным к преобладающему в изображении. Либо, наоборот, исключают из уже установленных в светооптическую систему корректирующих светофильтров цвет, преобладающий в изображении.

Чем интенсивнее этот цвет в получаемом изображении, тем большие плотности соответствующих корректирующих светофильтров должны быть введены или исключены из светового потока копировального устройства.

Практически это осуществляют следующим образом. К контролируемому цветному изображению прикладывают корректирующий светофильтр и рассматривают их на фоне нейтрального по цвету просветного экрана из молочного стекла, освещенного проекционной лампой.

В контролируемом изображении обычно обращают внимание на качество воспроизведения цвета лица человека, зелени растительности, небосвода и нейтральных по цвету серых и белых поверхностей. Наиболее заметен разбаланс в серых цветах, так как в этом случае нарушается нейтральность цвета при их воспроизведении.

Определенные методом последовательного подбора цвет и плотность корректирующих светофильтров и есть первая цветокоррекция спектрального состава света копировального устройства, которая приемлема только для данного устройства, данного репродуцируемого оригинала, данной партии фотоматериала, режима обработки и состава растворов.

В таблице, которую вы видите, даны ориентировочные соотношения вводимых в световой поток корректирующих светофильтров.

Уменьшение интенсивности преобладающего цветового тона вызывает увеличение интенсивности дополнительного к нему цвета, то есть цвета используемых корректирующих светофильтров. Поэтому без опыта практической работы легко пропустить требуемую комбинацию светофильтров по плотности. Особенно усложняется работа при печати на сильно разбалансированных по контрасту цветных фотоматериалах, когда нельзя одновременно достичь удовлетворительной цветопередачи в тенях и светах.

Для преобразования спектрального состава источника света в состав с требуемой цветовой температурой, с которой сбалансирован фотоматериал, применяют так называемые конверсионные светофильтры. Для повышения цветовой температуры служат голубые светофильтры, для снижения — оранжевые. Например, для преобразования источника света с цветовой температурой 3200К в источник с цветовой температурой 5500К можно использовать в качестве конверсионного светофильтр из стекла СС9 толщиной 3 мм. Для преобразования источника света с цветовой температурой 5500К в источник с цветовой температурой 3200К можно использовать светофильтр из стекла ОО6 толщиной 2 мм.

В зависимости от типа импульсной газоразрядной трубки спектральный состав излучаемого при вспышке света может соответствовать 6000—7000К цветовой температуры. Если свет электронной лампы-вспышки не приведен в соответствие с солнечным светом конверсионным светофильтром, то при съемке на обращаемые фотоматериалы, сбалансированные даже с дневным светом, в изображении будет присутствовать избыток синего тона. Учитывая неопределенность цветовой температуры импульсной газоразрядной трубки для компенсации избытка коротковолнового излучения, можно рекомендовать в качестве конверсионных корректирующие светофильтры для цветной печати: 10% желтый; 20% желтый и 10% пурпурный; 40% желтый и 20% пурпурный. Необходимую плотность светофильтров уточняют по пробам.

ЦВЕТОКОРРЕКТИРОВКА ЦВЕТНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРИ ПЕЧАТИ НА ОБРАЩАЕМЫЙ ФОТОМАТЕРИАЛ

Преобладающий тон в позитивном изображении	Субтрактивные корректирующие светофильтры, вводимые в световой поток при печати на обращаемую фотопленку		
	желтый	пурпурный	голубой
Фиолетовый	++		+
Синий	+		
Голубой	+	+	
Зеленый		+	
Желтый		+	+
Оранжевый		+	++
Красный			+
Пурпурный	+		+

+ — устранение преобладающего цветового тона в изображении, получаемом обращением;
++ — плотность этого светофильтра приблизительно в 2 раза больше плотности другого парного светофильтра.

Перфоратор для кинопленки 2 × 8

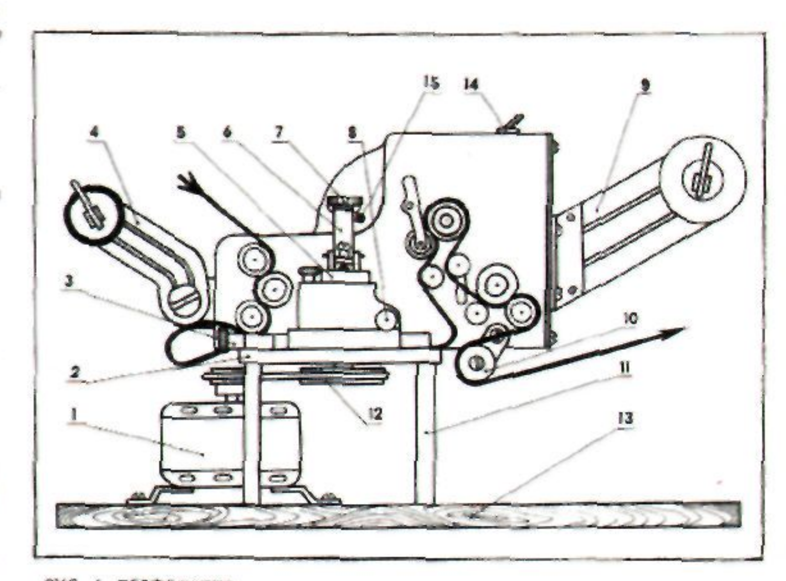


РИС. 1. ПЕРФОРАТОР:
1 — ЭЛЕКТРОДВИГАТЕЛЬ; 2 — ОСНОВАНИЕ ГРЕЙФЕРНОГО МЕХАНИЗМА; 3 — РУЧКА; 4 — КРОНШТЕЙН; 5 — ШТАМП; 6 — ТОЛКАТЕЛЬ; 7 — РУЧКА ВЕДУЩЕГО ВАЛА; 8 — РУЧКА; 9 — НАМАТЫВАТЕЛЬ; 10 — РОЛИК НАТЯЖНОЙ; 11 — СТОЙКИ; 12 — ШКИВ; 13 — ОСНОВАНИЕ; 14 — ТУМБЛЕР; 15 — КУЛАЧОК

Многие кинолюбители нашей страны работают с 8-мм аппаратурой на пленке форматом 8 и 2×8 мм с обычной перфорацией. Однако сейчас все большее распространение получает аппаратура «Супер-8», в связи с чем промышленность, ориентируясь на международные стандарты, свертывает производство кинопленки 2×8 мм, заменяя ее пленкой 2×8 «Супер». Возникает естественный вопрос: как же быть кинолюбителям, имеющим 8-мм аппаратуру?

Между тем выход из этого положения можно найти. Нужно изготовить специальный штамп для просечки дополнительной перфорации на 16-мм кинопленке, имеющейся в продаже (как известно, на 16-мм пленке перфорация нанесена в два раза реже, чем на 8-мм).

В качестве перфоратора можно использовать лентопротяжный механизм (головку) от старого кинопроектора «Украина». На рис. 1 изображен общий вид перфоратора, изготовленного на базе грейферно-обтюраторного лентопротяжного механизма кинопроектора «Украина».

Прежде всего кинопроектор нужно разобрать: отсоединив фонарь с электродвигателем от основания грейферного механизма 2, этими же винтами привинтить к нему четыре круглые ножки диаметром 14 мм и длиной 105 мм, которые, в свою очередь, прикрепить к деревянному основанию устройства. Затем, в нижней части откидной дверки против отверстия в хомуте объективодержателя, расточить круглое окно до диаметра 25 мм. Расточить также и кадровое окно до ∅25 мм, слегка удлинив его вдоль фильмового канала на 2—3 мм.

Когда эта работа будет выполнена, приступают к изготовлению штампа-перфоратора (рис. 2). Он состоит из цилиндра **1а**, внутри которого помещен подпружиненный шток **3**. Сверху стакан закрывается крышкой **4**, которая крепится к торцу стакана винтами М3. На крышке устанавливается кронштейн **5**, в котором шарнирно монтируется толкатель **7**. Верхнее плечо толкателя имеет подушку **8** из фторопласта, а нижнее — винт **6**, выполняющий роль регулятора продольного хода пуансона.

В шток 3 впрессованы два пуансона **9** (рис. 3), оканчивающиеся прямоугольными резцами сечением 1,83×1,27 мм. К нижней части стакана привинчивается матрица **11** (рис. 4), у которой со стороны внутренней режущей поверхности имеются два прямоугольных отверстия тех же раз-

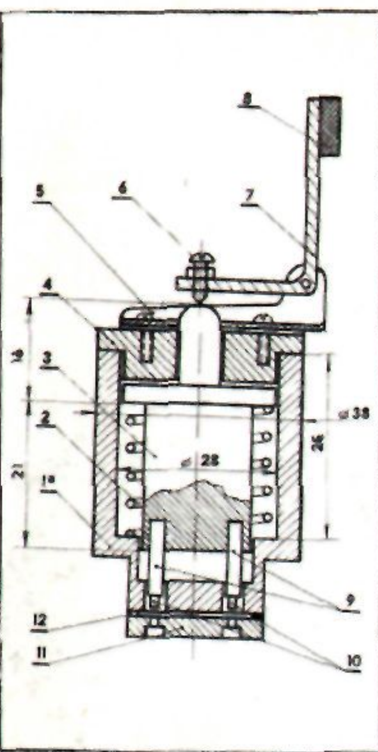


РИС. 2. ШТАМП-ПЕРФОРАТОР:
1а — ЦИЛИНДР; 2 — ПРУЖИНА; 3 — ШТОК; 4 — КРЫШКА; 5 — КРОНШТЕЙН; 6 — ВИНТ; 7 — ТОЛКАТЕЛЬ; 8 — ПОДУШКА; 9 — ПУАНСОНЫ; 10 — РЕЗЦЫ; 11 — МАТРИЦА; 12 — ПРОКЛАДКИ

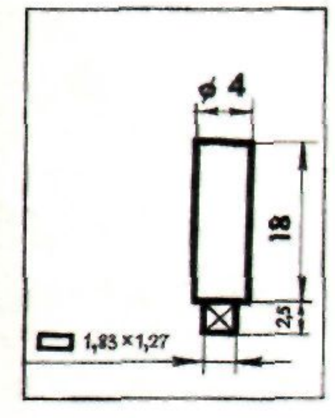


РИС. 3. ПУАНСОН

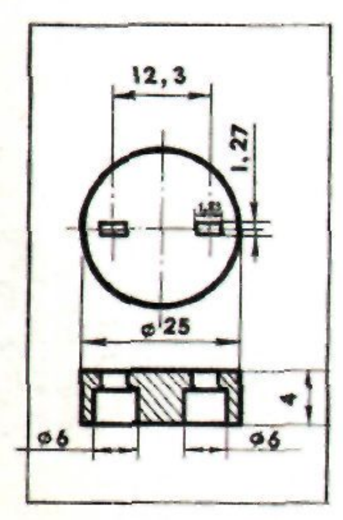


РИС. 4. МАТРИЦА

меров, то есть соответствующих размерам перфорации. Снизу эти отверстия рассверлены до диаметра 4 мм с целью свободного выхода режущей части инструмента.

Между матрицей и стаканом прокладываются две прокладки **12** толщиной 0,3 мм, чтобы кинопленка свободно проходила через образовавшуюся щель.

Собранный в единый блок штамп вставляется в хомут объективодержателя и зажимается в нем винтом с ручкой **8** (рис. 1).

Штамп в хомуте ориентируют таким образом, чтобы два режущих пуансона были расположены строго посредине между отверстиями перфорации на 16-мм пленке после перемещения ее грейфером в крайнее правое положение. Точная юстировка производится гайкой, которая перемещает объективодержатель вдоль фильмового канала.

Для проверки необходимо зарядить в перфоратор 16-мм пленку: откинуть объективодержатель, заправить пленку в щель между матрицей и основанием цилиндра и, пропустив ее конец на 30—40 см, провести по всему тракту так, как обычно заправляется кинопроектор. Затем установить штамп на свое место, подняв объективодержатель в прежнее положение до щелчка защелки.

Проверить и отладить протяжку пленки грейферным механизмом нужно вращением ручки **7**.

Убедившись, что механизм устойчиво протягивает кинопленку, следует отладить работу кулачка. Кулачок **15** представляет собой винт М4×14 мм с круглой головкой, которым одновременно удерживается ручка **7** на ведущем валу грейферно-обтюраторного механизма. Вращая ручку, проследите, чтобы кулачок отклонял толкатель на угол, достаточный для прокола пленки пуансонами без заеданий в матрице. Чтобы толкатель прижимался к хвостовику штока, его подпружинивают.

Теперь необходимо отрегулировать положение кулачка таким образом, чтобы он набегал на подушку верхнего плеча толкателя в тот момент, когда грейфер закончит перемещение пленки и полностью выйдет из сцепления с нею. После этого необходимо туго закрепить положение ручки на валу.

Сняв шкив с обтюратором с вала, следует проточить по его окружности канавку шириной 5 и глубиной 2 мм для ремешка (пассика). Снизу, между стоек, монтируется электродвигатель типа КД-2 со шкивом 30 мм и с такой же канавкой. Мотор устанавливается таким образом, чтобы надетый на шкивы пассик имел достаточное натяжение. Затем устанавливается тумблер **14** и выводится электрошнур с вилкой для подключения в сеть 220 В.

Окончательная настройка перфоратора осуществляется практическим подбором установки пуансонов между перфорациями стандартной 16-мм пленки. Для этого необходимо перфорировать 15—20 см пленки и точно замерить расстояния между новыми и старыми отверстиями перфорации. Если необходимо, то ввести поправку при помощи гайки **3**, перемещающей объективодержатель вдоль фильмового канала в нужную сторону. Затем перфорировать еще раз и снова замерить. И так до тех пор, пока не будет получен нужный результат.

Наматыватель **9**, снятый вместе с фонарем, необходимо укоротить и перенести на головку проектора, как показано на рис. 1. Кронштейн подающей бобины можно также укоротить.

При небольшом практическом навыке на установке можно успешно превращать 16-мм кинопленку в пленку с нормальной перфорацией, практически ничем не отличающуюся от стандартной пленки 2×8 мм.

Можно также с успехом перфорировать и позитивную 16-мм пленку с магнитной дорожкой для дальнейшего копирования на нее готового 8-мм фильма и затем озвучивания его на совмещенную магнитную фонограмму, усовершенствовав кинопроектор «Русь» звукоснимающим устройством для подключения к бытовому магнитофону.

Рекомендуемый перфоратор нами опробирован. Перфорированная на нем пленка, отснятая со штатива и просмотренная на экране, ведет себя вполне удовлетворительно, заметного дрожания кадра не наблюдается.

Само собой разумеется, что работу на перфораторе необходимо производить в полной темноте, также как перемотку пленки на отдельные катушки и ее укладку.

Д. МИЩЕНКО



Отвечаем читателям

Фотолюбителя Ю. Сотникова из г. Воркуты заинтересовала техника исполнения снимка Л. Гельдермана «Каникулы», опубликованного в «СФ», 1981, № 1. Редакция обратилась к автору с просьбой прокомментировать снимок. Публикуем его ответ.

«Использованный прием можно охарактеризовать как засветку с голодным проявлением на наклонной плоскости. Технически он выполняется просто: проявленный снимок аккуратно, под одним и тем же наклоном, вынимаю из кюветы с проявителем и помещаю на наклонную плоскость. Затем делаю общую засветку. Снимок допроявляется благодаря проявляющей способности оставшегося на нем раствора.

Сущность эффекта объясняется тем, что на темных местах позитива проявитель истощается больше, чем на светлых и, стекая по наклонной плоскости ниже темных участков изображения, не может полностью проявить засвеченный фон.

Как и все технические приемы, этот тоже имеет некоторые особенности, о которых необходимо помнить:

— чем контрастнее бумага, тем эффект сильнее. Лучше всего применять особо контрастную фотобумагу;

— проявитель должен быть или истощенным, или с повышенным содержанием бромидов;

— проявитель нужно хорошо профильтровать, чтобы не было взвеси, которая даст точки при засветке и голодном проявлении;

— под увеличителем снимок следует немного перепечатать, а из проявителя вынимать немного недопроявленным (примерно на 20% от общего времени проявления);

— до засветки на наклонной плоскости (для этих целей можно применить такие материалы, как винипласт, текстолит или оргстекло) нужно дать проявителю возможность стечь в течение 15—20 с. Время засветки — примерно 2 с.

Лампу мощностью 40 Вт располагал на расстоянии 2 м (положение источника света уточняется экспериментально на предварительных пробных отпечатках).

После голодного проявления снимок промыл и отфиксировал как обычно».

Комбинат «Пентакон Дрезден»



ЗНАМЕНИТАЯ БАШНЯ, ИЗОБРАЖЕНИЕ КОТОРОЙ СТАЛО ВСЕМИРНО ИЗВЕСТНЫМ СИМВОЛОМ КОМБИНАТА «ПЕНТАКОН ДРЕЗДЕН»

Фотоаппараты, изготовленные в Дрездене, знают во всем мире. Здесь родилась первая в мире однообъективная зеркалка для 35-мм пленки — знаменитая «Экзакта», здесь выпускаются всемирно известные «Практика» и «Пентакон-сикс». Поэтому понятен интерес, с которым мы ехали в этот город на Эльбе.

С заводом на Шандауэрштрассе нас знакомили референт Генерального директора Ханс Готтвальд и начальник отдела рекламы Вольфганг Мезов.

Комбинат «Пентакон Дрезден» — головное предприятие по производству фотоаппаратуры в ГДР, объединяющее целый ряд производственных комплексов, научно-исследовательских и конструкторских бюро не только в самом Дрездене, но и в других городах республики, в частности в Берлине и Гёрлице.

Комбинат возник в 1968 году на базе объединения весьма известных к тому времени предприятий: «Альтисса», «Аспекта», «Вельта», «Камераверке Нидерзедлиц», «Киноверке Дрезден», «Файноптишес Верк Гёрлиц» и целого ряда других. Свой сегодняшний облик комбинат приобрел к концу 1979 года. Теперь здесь работает около 10 тысяч человек, это одно из крупнейших фотоаппаратостроительных предприятий в Европе, всемирная известность которого опирается на давние традиции производства точных приборов и самую современную технологию.

В первые послевоенные годы на одном из главных заводов, входящих сегодня в состав комбината, была создана первая в мире зеркальная камера со встроенной пентапризмой — «Контакс-S». Здесь же, впервые в Европе, была освоена система заобъективной экспонометрии, а затем внедрена электроника («Практика EE2»).

Комбинатом осуществляется широкая программа сотрудничества с многими предприятиями и организациями стран СЭВ, проводится совместная работа в области стандартизации и плодотворный обмен информацией, в частности с Ленинградским оптико-механическим объединением и Красногорским механическим заводом. В производственных цехах комбината



СОЗДАННЫЙ НА КОМБИНАТЕ И УДОСТОЕННЫЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ ГДР АВТОМАТ ДЛЯ МОНТАЖА ЗАТВОРОВ, ПОВЫСИВШИЙ ПРОИЗВОДИТЕЛЬНОСТЬ ТРУДА НА ЭТОЙ ОПЕРАЦИИ В 7 РАЗ. РАБОТА АВТОМАТА ГАРАНТИРУЕТ СТОПРОЦЕНТНУЮ ТОЧНОСТЬ СБОРКИ



ОДИН ИЗ СЕМИ СБОРОЧНЫХ КОНВЕЙЕРОВ КОМБИНАТА



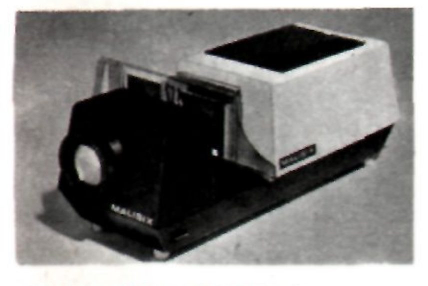
МОЛОДЕЖНЫЙ ЦЕХ ТОКАРНЫХ АВТОМАТОВ С ПРОГРАММОЙ 20 МЛН. ДЕТАЛЕЙ В МЕСЯЦ. ДЕТАЛИ ОЧЕНЬ ТОЧНЫЕ (С ДОПУСКАМИ ПОРЯДКА 0,001 мм) И НАСТОЛЬКО МЕЛКИЕ, ЧТО ВСЯ ПРОДУКЦИЯ ОДНОГО РАБОЧЕГО ЗА СМЕНУ УМЕЩАЕТСЯ В СПИЧЕЧНОЙ КОРОБКЕ



МЕЖОПЕРАЦИОННЫЙ СКЛАД



КЛАУС ВАЙХЕЛЬТ ОБСЛУЖИВАЕТ НЕСКОЛЬКО СТАНКОВ-АВТОМАТОВ «Н8», ПОЛУЧЕННЫХ КОМБИНАТОМ ОТ СОВЕТСКОГО ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ ИМЕНИ СВЕРДЛОВА



ДИАПРОЕКТОР «МАЛИСИКС» С ОБЪЕКТИВОМ «ПЕНТАКОН AV» 2,8/150 мм и 300-ваттной ГАЛОГЕННОЙ ЛАМПОЙ (ВЕС ОКОЛО 5 кг)



СЕГОДНЯ НА КОНВЕЙЕРЕ «ПРАКТИКА MTL-3»



«ПРАКТИКА В-200»

много станков, выпущенных в Ленинграде и Свердловске.

Изделия комбината «Пентакон Дрезден» с успехом выдержали испытания в космосе во время совместного полета космонавтов В. Быковского и З. Йена в 1978 году.

Основу производственной программы комбината составляют сегодня однообъективные зеркальные камеры «Экза», 6 моделей «Практики», «Пентаконсикс», выпуск которых за последние полтора десятка лет вырос в 5 раз, различные объективы и приспособления к ним, а также несколько видов оборудования для микрофильмирования, проявочные машины и диапроекторы. Недавно, в частности, начато производство простого и удобного проектора «Малисикс» для слайдов размером 6×6 см.

Освоен выпуск фотопроекторов «AV100-авто» и «AV200-автофок» с автоматической подфокусировкой во время демонстрации. Обе модели снабжены дистанционным управлением, а первая, помимо того, имеет систему синхронизации с магнитофоном для звукового сопровождения.

Предприятие полностью удовлетворяет спрос на фотоаппаратуру внутри страны и 70 процентов своей продукции экспортирует, главным образом в социалистические и развивающиеся страны.

Аппаратура с маркой «Пентакон Дрезден» успешно конкурирует с продукцией многочисленных японских производителей. Этому в немалой степени способствует деятельность специального отдела по исследованию рынка и изучению зарубежной техники, проведению эксплуатационных испытаний выпускаемой аппаратуры.

Особым успехом на западном рынке пользуется недавно разработанная камера «Практика В-200». Это системная камера, объединяющая в себе целый ряд последних достижений мирового фотоаппаратостроения.

Интересно, что на комбинате нет деления продукции на обычную и экспортную. В процессе производства все изделия проходят 6 ступеней контроля: 4 — при монтаже, выпускной ОТК и предпродажную проверку. Все камеры, выпускаемые сегодня комбинатом «Пентакон Дрезден», удостоены Высшего государственного знака качества ГДР.

Л. БЕРГОЛЬЦЕВ,
наш спец. корр.

Новая модель



Фирма «Асахи Оптикал» после нескольких лет добровольного самоустранения со сцены профессиональной фотографии вновь выступила с камерой, достойно конкурирующей с ведущими образцами 35-мм однообъективных зеркалок. Выпуск модели «Асахи Пентакс LX» приурочен к 60-летию основания старейшей в Японии фототехнической фирмы.

Это камера традиционной компоновки с обычным рядом принадлежностей и дополнительных объективов. Затвор шторного типа с горизонтальной щелью и шторками из титановой фольги. Скорости — от 1/2000 до 4 с в автоматическом и ручном режиме. Предусмотрена возможность фиксации зеркала в поднятом состоянии. Питание электронной части от двух батареек 1,5 В типа S-76. Контроль экспозиции — методом заобъективного прямого интегрального замера по свету, отраженному от шторки затвора (на коротких выдержках) или от поверхности пленки (при длительных выдержках). Замер производится в реальном масштабе времени, то есть во время открытия первой шторки продолжается замер экспозиции, и автомат готов изменить выдержку при изменении освещенности объекта. Как и положено в камерах с автоматическим режимом отработки экспозиции, имеется экспокорректор ±2eV, введение которого отмечается флажком в видоискателе, а снятие поправки производится простым нажатием кнопки. Индикация о скоростях затвора высвечивается на цепочке светодиодов. Включение экспонометрии осуществляется легким нажатием спусковой кнопки. Видоискатель сменный; может применяться обычная пентапризма с диоптрийной поправкой, призма с поворотным видоискателем, шахта, лупа.

Выпускается набор взаимозаменяемых легкосъемных фокусирующих экранов более 10 типов, для микро-, макро-, теле- и других специальных видов съемок. Смена экранов традиционна, осуществляется через присоединительное отверстие объектива. Предусмотрена также возможность присоединения мотора со скоростью протяжки 3,5 кадра/с и обратной моторной перемоткой пленки, а также виндера со скоростью протяжки 1,5 кадра/с. Таким образом, выходные данные «Асахи Пентакс LX» типичны для зеркальных камер 35-мм класса и, на первый взгляд, не кажутся чем-то новым. Но есть и отличительные особенности модели «LX». Это, во-первых, электронный затвор, который может работать и как механический (то есть без питания от батарей) в диапазоне скоростей от 1/2000 до 1/75 с и «В». Во-вторых, необычно широкий диапазон измерения экспонометрической системы от —5,5 eV до +20 eV (обычно у подобных моделей от +1 eV до +19 eV). И в третьих, особо точная механика обратной перемотки, позволяющая вернуть пленку на заданный номер кадра с точностью до 0,2 мм, что открывает новые возможности использования методов повторной экспозиции на один кадр. Экспонометрический контроль в реальном масштабе времени позволяет также реализовать систему блицавтоматики с замером отраженного импульса через объектив камеры. Естественно, предусмотрены такие комфортные удобства, как сигнализация готовности вспышки, принудительная синхронизация скорости затвора, проверка достаточности импульса вспышки, отключение вспышки в случае, если имеющегося освещения достаточно для выдержки 1/75 с и открытой диафрагмы. Все это реализуется со специальными вспышками «AF-280T» с ведущим числом 28 и «AF-400T» с ведущим числом 40.

П. ИВЧЕНКО

Аппаратура для подводной съемки

Подводная фотография требует сегодня серьезной инженерной разработки принципиально нового оборудования или, что не менее сложно, приспособления уже имеющейся техники к условиям работы под водой. Основные параметры водной среды, отличающие ее от воздуха, — это большой коэффициент светопреломления, интенсивное рассеивание света и изменение его спектральных характеристик в зависимости от длины хода лучей под водой. Следовательно, подводные камеры должны иметь светосильный широкоугольный объектив, специальную систему коррекции, исправляющую оптические аберрации, и собственный автономный источник света (импульсную лампу), снабженный комплектом фильтров для коррекции спектра лампы при съемках на разных расстояниях. Кроме того, все это должно быть надежно герметизировано.

Поскольку отечественная промышленность в настоящее время не выпускает подводных боксов для фотоаппаратов, многие фотографы заняты проблемами изготовления собственного варианта оборудования, что в большинстве случаев приводит к компромиссу между требованиями к фотоаппаратуре для подводной съемки и возможностями каждого конкретного человека (а иногда и весьма солидных организаций). Как правило, проблема решается за счет снижения требований к аппаратуре и соответствующего ухудшения качества снимка. Действительно, может ли любитель изготовить корректирующую линзу для исправления аберраций, если первоначально нужен расчет на ЭВМ, учитывающий, кроме параметров водной среды, технические данные используемого объектива? Необходимо точное исполнение линзы со сложной кривизной поверхности, что под силу лишь оптическому заводу или специализированной мастерской.

Что касается импортной аппаратуры, то следует сказать, что только один фотоаппарат «Никонос», изготавливаемый в Японии, специально разработан для использования его под водой без бокса. Прочный литой корпус и герметизация всех вводов на тороидных уплотнениях, в том числе и сменных объективов, позволили создать камеру нового поколения — компактную, легкую, дающую множество возможностей фотографу — от макросъемки до использования «рыбьего глаза». Не случайно эта камера часто применяется профессионалами. Среди широкопленочных камер тоже есть специально оборудованные для подводной фотографии — «Асахи Пентакс 6×7 марин», «Роллейфлекс СЛ-66 марин» и «Хассельблад». Но недостатки традиционной схемы — фотоаппарат, заключенный в бокс, — очевидны. Все эти камеры дороги, громоздки и тяжелы.

В настоящее время наша промышленность вполне в состоянии производить подводные фотоаппараты, удовлетворяющие самым взыскательным требованиям. В нашей стране разработаны и дают прекрасные результаты при эксплуатации подводные объективы типа «Гидроруссар», которые специально рассчитаны для исправления оптических аберраций, возникающих при работе с плоскопараллельным иллюминатором. Собственный опыт автора при использовании такого объектива (ГР-8) для 35-мм камеры показал, что качество диапозитивов получается выше, чем при съемке на «Никонос-III». Промышленное изготовление простой и надежной герметической 35-мм фотокамеры — дело вполне реальное и весьма нужное. Такой фотоаппарат необходим не только под водой, но и для съемки в особенно сложных условиях: в пустынях, под дождем, в насыщенной вредными газами атмосфере вблизи вулканов, когда обычная камера может легко выйти из строя.

Более сложная задача — создание камеры среднего формата (6×6 или 6×7 см) *может быть осуществлена* на базе отечественного фотоаппарата «Салют». Для этой цели, во-первых, необходима инженерная разработка объектива «Гидроруссар» для формата 6×6 см. При этом необходимо сохранить основные преимущества «Гидроруссара-8» для 35-мм камер: широкий угол поля зрения объектива, большое относительное отверстие диафрагмы и высокую резкость по всему полю. Оптимальными параметрами для такого объектива, по-видимому, являются максимальная диафрагма 4 и фокусное растояние 40—45 мм. Вторая проблема — создание прочного литого корпуса с герметизацией вводов ручек управления на тороидных уплотнениях. В принципе можно создать надежную систему уплотнения сменной кассеты для обычной роликовой пленки, а также для 70-мм перфорированной пленки, что при работе под водой даже предпочтительнее, так как придется реже подниматься на поверхность для перезарядки камеры. В результате должна получиться компактная камера популярного формата, которая будет весить несколько больше, чем обычный «Салют» или его последняя модификация «Киев-88», но гораздо меньше, чем любой фотоаппарат в боксе. Абсолютная герметичность камеры и надежная защита от вредных воздействий заинтересует людей, работающих не только под водой.

Специального рассмотрения требует проблема автономного источника света под водой. Тенденции развития этих приборов легко угадываются. Победителями выходят забоксированные импульсные источники света мощностью 150—300 Дж, заряжающиеся с помощью преобразователя от никель-кадмиевых аккумуляторов. Недавно создана первая подводная вспышка, автоматически дозирующая освещенность, — «Океаник-2002». Вспышки такого рода, позволяющие избежать ошибок в определении экспозиции, в ближайшем будущем могут резко увеличить эффективность подводной фотографии. Длительный опыт автора по эксплуатации вспышки, автоматически дозирующей освещенность, показывает, что можно практически полностью устранить технический брак, связанный с неправильной экспозицией.

Поглощение водой красных лучей спектра создает дополнительные сложности для фотографа, желающего добиться правильной цветопередачи. Скорректировать влияние толщи воды на свет фотовспышки, проходящий расстояние от лампы до объекта съемки и обратно до фотоаппарата, позволяют красные желатиновые фильтры, аналогичные тем, которые используются при фотопечати цветных фотографий. Специалисты фирмы «Хассельблад» рекомендуют использовать 20%-ный красный фильтр при общей длине хода лучей от 1 до 6 м и 30%-ный фильтр для расстояния от 3 до 12 м. Конечно, эти данные ориентировочные и зависят как от прозрачности воды, так и от ее цвета. Так, например, на Белом море летом вода имеет зеленый оттенок из-за большого количества планктона, поэтому здесь желательно применение не красного, а пурпурного фильтра равной плотности. Для того чтобы фильтры не ухудшали резкости изображения, их устанавливают на источник света. И все же правильное использование фильтров под водой, скорее, искусство, чем наука и зависит от опыта фотографа и его умения работать с цветом.

В заключение хочется отметить, что с красотой подводных джунглей большинство людей знакомится по фотографиям, сделанным в тропиках на коралловых рифах. Подводный мир многих морей, омывающих берега нашей страны, не менее интересен, разнообразен и красочен, чем в тропиках, и фотографы могут не только открыть его для широкой публики, но также внести свой вклад в проведение научных исследований.

В. КАШО,
кандидат биологических наук

Фотографирование под водой на больших глубинах уже было подробно описано В. И. Маракуевым в № 2 «СФ» за 1978 год; в № 6 за 1981 год помещена статья Б. Шадронова «Съемка под водой».

Динамика изображения

Суть создания динамичного снимка состоит в том, чтобы, используя изобразительные средства фотографии и приемы фотосъемки, передать иллюзию подвижности снимаемого объекта, сохранить на снимке внутреннее движение, состояние человека. Сложность заключается в том, что снимаемый объект фиксируется только в одной, конкретной фазе движения. В большинстве случаев объектом съемки является человек, и динамика передается через характерную фазу движения, мимику, жест, поворот или наклон головы и корпуса. Поэтому выбор момента съемки становится здесь решающим.
Анализируя движение бегущего спортсмена, можно определить, что фаза движения, когда бегун находится «в полете», то есть когда он не опирается на беговую дорожку, является наиболее выразительной, поэтому кадр, фиксирующий бегуна в этот момент, более динамичен.
Примером удачного момента съемки может служить фото А. Матюшина. Напряженные тела спортсменов, неустойчивое положение байдарки, еще миг — и люди окажутся в воде. Мы сразу входим в атмосферу того, что происходит, и представляем напряженность ситуации, в которой находятся спортсмены.
На снимке А. Чибисова динамичность изображению придает жест, который органически связан не только с мимикой говорящего, но и с поведением окружающих. Динамичность снимка подчеркнута и общим направлением взгляда людей. Если бы автор опоздал нажать на кнопку затвора, то жест оратора не соответствовал бы выражению лиц, и динамичность снимка снизилась. Поэтому важно запечатлеть и жест, который возникает в кульминационный момент разговора, и мимику, характерную для поведения человека.
Динамика фотоизображения зависит не только от того, как выглядит человек, но и от окружающей его среды. На снимке А. Пчелинцева выброшенные вулканом раскаленные камни создают в темноте снопы светящихся линий. Съемка производилась с большой выдержкой, поэтому камни и получились в виде белых линий. Линии тем длинее, чем больше выдержка. При съемке с короткой выдержкой раскаленные камни вышли бы в виде белых точек, а снимок в этом случае выглядел бы менее динамичным.
Иногда возникает необходимость усилить иллюзию движения объекта. Известны различные приемы съемки, использование которых позволяет это сделать. С одним из них мы уже познакомились при анализе снимка А. Пчелинцева, при создании которого фотоаппарат по отношению к движущемуся объекту был неподвижен. Другой прием позволяет получить снимок, на котором будет смазанным и движущийся объект, и фон, причем фон будет смазан сильнее главного объекта. Достигается это съемкой с выдержкой 1/30—1/60 с. На снимке «Гонщик» представлен результат такой съемки. Автор «вел» аппарат за наездником, как бы провожая его, но в момент спуска затвора скорость движения фотоаппарата была меньше, чем скорость гонщика. Названные приемы позволяют усилить эффект движения, но недостаток их в том, что из-за смазанности изображения главного объекта теряются и очертания его деталей. А это не всегда бывает желательно.



А. ТКАЧЕНКО
ГОНЩИК



А. ЧИБИСОВ
РАЦИОНАЛИЗАТОРЫ



А. МАТЮШИН
БЫСТРОЕ ТЕЧЕНИЕ



А. ПЧЕЛИНЦЕВ
ДЫХАНИЕ ВУЛКАНА ТОЛБАЧИК

Третий прием позволяет получить резкий объект на смазанном фоне, его называют «съемкой с проводкой». Суть его в том, что аппарат движется за объектом со скоростью, равной скорости движения объекта. После нажатия на спуск затвора, в момент, когда движущийся объект находится в определенном заранее месте, движение фотоаппарата нужно продолжать со скоростью, равной скорости движения объекта, чтобы его изображение не было смазано.
Съемка с короткими выдержками (1/500—1/1000 с) уменьшает впечатление движения, а иногда оно совсем исчезает, так как фон и объект одинаково резкие.
Для сохранения динамичности сюжета большое значение имеет расположение объекта в кадре. В иных случаях, если объект находится в центре кадра, это придает снимку статичность, поэтому стремятся сместить его так, чтобы оставалось больше свободного пространства в сторону движения, чем сзади.
Такая компоновка кадра обычно дает более полную характеристику движения, так как становится понятно, куда движется объект, и применяется она не только в сюжетах с движущимися объектами. На снимке «Рационализаторы» оставлено свободное пространство, которое указывает зрителю направление взглядов. Свободное пространство оставляют и в портретах, при этом также учитывая направление взгляда, поворот головы. Лучше оставлять больше свободного пространства, это более естественно и говорит о направлении потенциального движения в кадре.
При съемке динамичных сюжетов часто применяется ракурсное построение кадра. Обычно человек видит окружающую действительность с высоты своего роста. Но стоит посмотреть на предмет сверху или снизу, как впечатление сразу же меняется, потому что перспективные сокращения искажают его. Сверху предмет проецируется на фоне земли, и создается впечатление, что он прижат к ней.
А снизу предмет будет вырисовываться на фоне неба, как бы увеличиваясь по высоте. Такая точка съемки придает снимку большую динамичность.
При съемке с верхней точки, чтобы получить динамичный кадр, нужно особое внимание уделить линейному рисунку изображения. Нужно помнить, что вертикальные и горизонтальные линии выглядят статичнее диагональных. С верхней точки обычно снимают большие пространства, например улицы города. В этом случае диагональное расположение улицы в кадре придает снимку большую динамичность, чем вертикальное или горизонтальное. И движение по диагонали будет более динамичным, чем в других направлениях. На снимке А. Матюшина объект расположен по диагонали кадра, а движение на аппарат еще больше усиливает динамичность снимка. Направление движения от аппарата наименее динамично.
Таким образом, динамику изображения на снимке можно усиливать с помощью определенных приемов съемки и изобразительного решения кадра.

В. ВЫШЕГОРОДЦЕВ,
преподаватель ЗНУИ

Обработка цветных отпечатков

Решающее условие обеспечения правильной цветопередачи и ее стабильности для разных отпечатков с одного негатива — постоянные условия обработки. Изменение температуры, истощение проявителя, особенно при небольшом его количестве, загрязнение одного раствора другим сводят на нет всю предварительную цветокорректировку. Рекомендуется непрямое освещение рабочего места, когда свет фонаря направлен в потолок или на стену, мощность лампы в этом случае можно увеличить до 25—40 Вт. Скудное зеленовато-желтое лабораторное освещение позволяет лишь ориентироваться в помещении и не дает возможности визуально следить за ходом проявления, как при черно-белой печати. После останавливающего раствора обработку можно вести при неярком белом свете.

Наилучшие цветопередача и контрастность, минимальная вуаль получаются, если пользоваться режимом и рецептурой, рекомендованными заводом-изготовителем бумаги. Замена рецептуры, резкое изменение режимов обработки могут существенно снизить качество снимка, а иногда не дают возможности получить удовлетворительную цветопередачу вообще. Длительность цветного проявления оказывает влияние на контраст изображения. Не рекомендуется сокращать время проявления по сравнению с рекомендованным, так как это вызывает разбаланс слоев бумаги и связанные с этим не устранимые корректировкой цветовые искажения и другие дефекты.

В крайнем случае, при острой необходимости снизить контраст, время проявления можно сократить не более чем на 1 мин. При желании увеличить контраст, что часто случается при печати репродукций или снимков, снятых при плоском освещении, время проявления можно увеличить до 7—8 мин. Во время обработки отпечатки не следует вынимать из кювет, это приводит к росту вуали. Промывки являются важнейшими этапами обработки. Их следует проводить в большом количестве проточной воды, что обеспечивает интенсивное вымывание остатков обрабатывающих растворов. Сильная цветная вуаль, пятна и полосы — неизбежная плата за плохую промывку. Цветопередача на отпечатках меняется даже в ходе сушки, если она слишком затянута. Можно сократить ее за счет воздушного обдува. Горячая сушка на электроглянцевателях приводит иногда к цветным пятнам или плавлению эмульсии. Недопустима сушка на прямом солнечном свету.

Качество химикалий также играет решающую роль. *Недопустимо использование технических продуктов*, поташ и сульфит натрия марки «Фото» для проявителя нежелательны. Проявляющее вещество не должно быть заметно окислившимся.

Водопроводная вода, особенно хлорированная, снижает сохраняемость растворов и может привести к появлению цветной вуали. Поэтому все растворы, а проявитель обязательно, следует готовить на хорошо прокипяченной или дистиллированной воде. Использование готовых наборов для обработки, особенно фирменных, предотвратит брак, связанный с неудовлетворительным качеством химикалий.

Проявитель, как самостоятельно приготовленный, так и из готовых наборов, настоятельно рекомендуется использовать не раньше чем через сутки после приготовления. Это необходимо для завершения некоторых реакций, стабилизирующих процесс проявления. Свежеприготовленный проявитель при немедленном использовании может дать грязноватые тона и повышенную вуаль, что для позитивного изображения особенно недопустимо.

Цветной проявитель раздражает кожу, и у людей, склонных к аллергии, может вызвать дерматит. Работайте пинцетом, в резиновых перчатках или напальчниках. Места, на которые попал проявитель, промойте водой с мылом и протрите уксусом.

Старайтесь пользоваться только свежей бумагой, так как вуаль при ее хранении растет очень быстро. Качество бумаги до конца гарантийного срока сохраняется только в неповрежденной упаковке при комнатной температуре и нормальной влажности. Как и пленку, бумаги можно хранить в холодильнике, плотно запаковав в полиэтиленовую пленку.

Из готовых наборов содержимое отдельных пакетов нельзя развешивать на более мелкие дозы, это не гарантирует гомогенности смеси.

Недостаточно плотное цветное изображение, загрязненные цвета, цветные пятна, заметная цветная вуаль — результат обработки в слишком истощенных растворах, проявителе, окислившемся при хранении, или результат *слипания отпечатков в обрабатывающих растворах*. Желтые или розовые пятна и вуаль — следствие загрязнения проявителя другими растворами, причем для проявления этого дефекта достаточно лишь следов такого загрязнения, например одной-двух капель отбеливателя в кювете с проявителем.

Для перемещения отпечатков в проявителе рекомендуется применять отдельный пинцет и тщательно споласкивать руки, если перед этим приходилось касаться других растворов.

Причиной общей красной или синей вуали может служить также слишком большое содержание хлора или железа в промывной воде и воде, использованной для приготовления растворов. Цветная вуаль на отпечатках, так же как и другие дефекты, неустранима, поэтому при работе нужно принимать все меры для того, чтобы избежать брака.

Приводим рецептуру, заимствованную из различных публикаций и обеспечивающую хорошие результаты.

А. ШЕКЛЕИН

РЕЖИМЫ ОБРАБОТКИ ЦВЕТНЫХ ФОТОБУМАГ

Операция	«Фотоцвет-2» «Фотоцвет-4»: Температура раствора, °C	Продолжительность обработки, мин	«Фомаколор ПН»: Температура раствора, °C	Продолжительность обработки, мин	«Фомаколор ПМ» тип 20: Температура раствора, °C	Продолжительность обработки, мин	«Фортеколор» тип 2 и 3: Температура раствора, °C	Продолжительность обработки, мин	«Фотонколор» тип 6: Температура раствора, °C	Продолжительность обработки, мин
Проявление	20±0,5	5	20±0,5	5	20±0,3	5	20±0,5	4—8	20±0,5	5
Промывка	10—20	0,5	14—20	0,5	14—20	0,5	10—25	0,2	14—20	1
Стоп-ванна	18—20	3	19—22	4	18—20	5	18—22	5	19—21	5
Промывка	*10—20*	*0,5*	*14—20*	5	*14—20*	5	10—25	10	14—20	10
Фиксирующее отбеливание	18—20	7	19—22	5	18—20	5	18—22	7—10	19—21	5
Промывка	10—20	7	14—20	20	14—20	10	10—25	10	14—20	10
Стабилизация	18—20	3	19—22	5	18—20	5	18—22	5—8	19—21	5

РЕЦЕПТУРА ЦВЕТНЫХ ПРОЯВИТЕЛЕЙ

Вещество	Количество, г: «Фотоцвет-2», «Фотоцвет-4»	«Фомаколор ПН»	«Фомаколор ПМ» тип 20	«Фортеколор» тип 2 и 3	«Фотонколор» тип 6
Раствор А до 0,5 л раствора на дистиллированной воде					
Трилон Б	2,0	—	—	—	—
Гидроксиламин сернокислый	2,0	2,0	1,2	1,2	1,2
ЦПВ-2	4,5	4,5	—	—	—
ЦПВ-1	—	—	3,0	3,0	3,0
Гексаметафосфат натрия	—	2,0	2,0	4,0	—
Сульфит натрия безв.	—	0,5	0,5	0,5	0,5
Раствор Б до 0,5 раствора на дистиллированной воде					
Гексаметафосфат натрия	—	2,0	2,0	2,0	—
Поташ	80,0	75,0	—	—	—
Сульфит натрия безв.	0,5	0,5	4,0	4,0	4,0
Бромистый калий	0,5	0,5	1,0	0,5	1,0
Сода безводная	—	—	50,0	50,0	50,0

РЕЦЕПТУРА ОСТАНАВЛИВАЮЩИХ РАСТВОРОВ (НА 1 л ВОДЫ)

Вещество	Количество, г: «Фотоцвет»	«Фомаколор ПН»	«Фомаколор ПМ»	«Фортеколор»	«Фотонколор»
Сульфит натрия безв.	20,0	10,0	10,0	10,0	—
Метабисульфит калия	24,0	—	25,0	15,0	12,0
Гипосульфит	—	200,0	200,0	200,0	200,0
Кислота уксусная ледяная	—	9,0	—	—	10,0
Бура	—	20,0	—	—	20,0
Алюмокалиевые квасцы	—	15,0	—	—	15,0

РЕЦЕПТУРА ОТБЕЛИВАЮЩЕ-ФИКСИРУЮЩИХ РАСТВОРОВ (НА 1 л ВОДЫ)

Вещество	Количество, г: «Фотоцвет-2», «Фотоцвет-4»	«Фомаколор ПН»	«Фомаколор ПМ» тип 20	«Фортеколор» тип 2 и 3	«Фотонколор» тип 6
Трилон Б	25,0	—	5,0	59,8	—
Этилендиаминтетрауксусная кислота	—	35,0	—	—	—
Бура	30,0	—	—	10,0	15,0
Калий фосфат однозамещенный	15,0	—	—	—	—
Железная соль трилона Б	*60,0*	—	*50,0*	—	*45,0*
Сульфит натрия безв.	2,0	15,0	15,0	10,0	10,0
Тиомочевина	3,0	2,5	2,5	5,0	5,0
Гипосульфит	280,0	150,0	150,0	170,0	200,0
Едкий натр	—	—	—	9,1	—
Железо хлорное	—	23,0	—	25,0	—
Сода безводная	—	—	2,0	—	—

СТАБИЛИЗИРУЮЩИЕ ИЛИ ДУБЯЩИЕ РАСТВОРЫ (НА 1 л ВОДЫ)

Вещество	Количество, г: «Фотоцвет-2», «Фотоцвет-4»	«Фомаколор ПН»	«Фомаколор ПМ» тип 20	«Фортеколор» тип 2 и 3	«Фотонколор» тип 6
Калий фосфат однозамещенный	4,0	—	—	—	—
Натрий фосфат двузамещенный	1,5	—	—	—	—
Трилон Б	2,0	—	—	—	—
Оптический отбеливатель	4,0	—	3,0	—	—
Натрий уксуснокислый	—	—	15,0	—	—
Формалин 40%-ный, мл	—	—	30,0	60,0	100,0
Глицерин, мл	—	—	—	—	20,0
Сода безводная	—	—	—	—	5,0

Питер Магубане — свидетель обвинения

Книга известного южноафриканского фотожурналиста Питера Магубане так и называется — «Южная Африка Магубане». Здесь нет ни на йоту преувеличения и ни на гран кокетства; это действительно его Южная Африка, не в том только смысле, что здесь он родился и вырос, научился фотографировать и стал профессиональным фоторепортером, но и в том большом, глубоком чувстве родины, которое присуще Питеру Магубане как патриоту и борцу за социальные права негритянского населения Южной Африки, как человеку, для которого понятие «родная страна» не ограничивается ни красивыми пейзажами, ни многообразным, почти сказочным животным миром.

Он родился неподалеку от Иоганнесбурга в 1932 году и как множество его сверстников — негритянских мальчишек — видел тяжелый труд отца, слезы матери, не знающей, как залатать бесконечные прорехи в скудном семейном бюджете, да что там говорить — многое успел повидать Питер Магубане за свое короткое детство.

У него была мечта: он очень хотел стать фоторепортером. И стал им. Но прежде чем впервые взять в руки аппарат, вдоволь хлебнул лиха, работая рассыльным, просто мальчиком на побегушках, шофером в редакции журнала «Драм», вполне респектабельном и, по словам самого Питера, единственном во всей Южной Африке хоть как-то показывающем жизнь ее коренного населения. Именно для этого журнала в 1955 году Питер Магубане снял свой первый фоторепортаж о съезде партии Африканский Национальный Конгресс. «С этого дня, — писал впоследствии Магубане, — я больше никогда-никогда не оглядывался в прошлое».

А что ждало его в будущем?

Начиная с середины пятидесятых годов Питер Магубане со своей камерой оказывается на переднем крае борьбы, которую ведут за свои попранные права обездоленные обитатели Южной Африки. Очень может быть, что кому-то его фоторепортажи могут показаться однообразными — многолюдные демонстрации негров, полиция, стре-







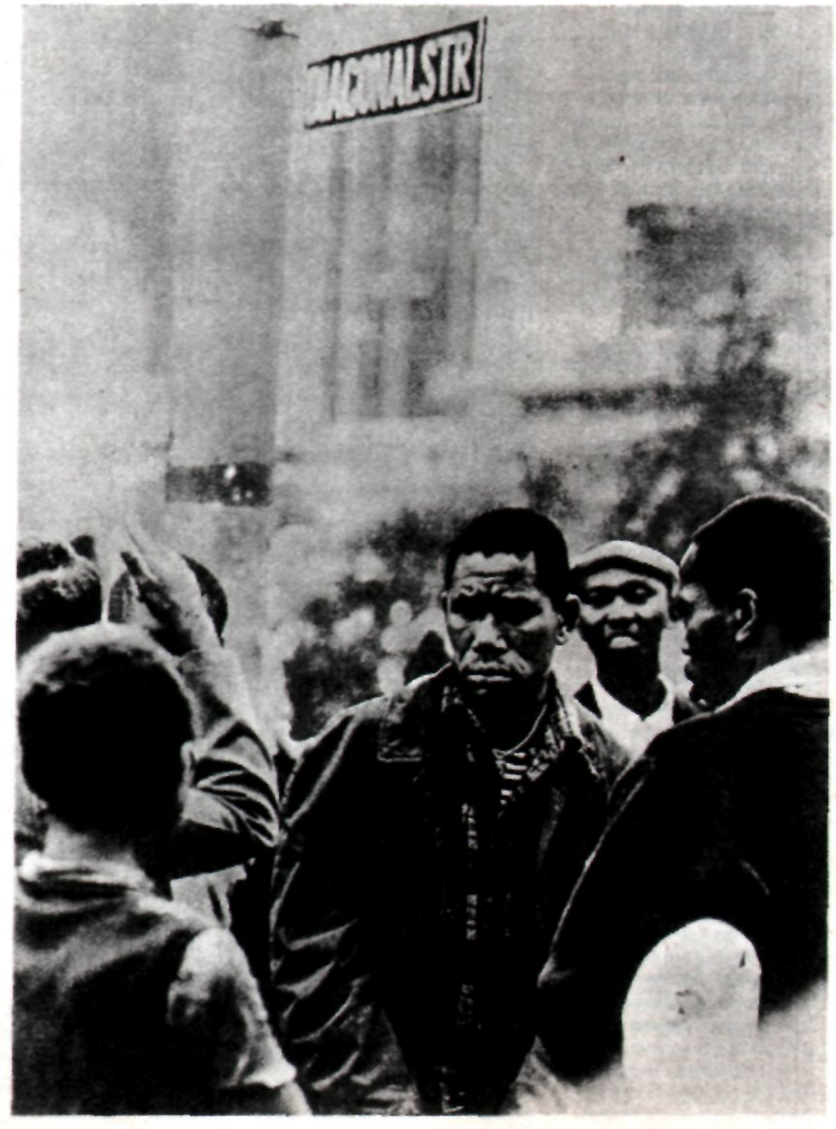
ФОТО ПИТЕРА МАГУБАНЕ

ляющая в толпу, сраженные демонстранты и снова полиция, облачка слезоточивого газа, полицейские овчарки, слезы, страдания, смерть... Но действительность, та самая действительность, в которой живет и работает человек и фоторепортер Питер Магубане, не дает и не может дать ему другой возможности, нежели та, которую он использует в своей работе повседневно и ежечасно — возможность рассказать средствами фоторепортажа своим соотечественникам и людям всего мира о бесчинствах южноафриканских расистов, об апартеиде, в результате которого аборигена африканца ждет либо медленное умирание в негритянском гетто, либо мгновенная смерть от пули полицейского.

Быть на переднем крае — значит подвергаться опасности. Магубане не понаслышке знаком с нравами южноафриканской полиции — несколько раз он был арестован, сидел в тюрьме. Есть в книге и такой кадр: Магубане с разбитым в кровь лицом. Цел, однако, объектив его верного «Никона», а это, похоже, для Питера самое главное. Так он понимает свой долг — быть впереди, не плестись за событиями, а стараться предугадать их развитие. Это не просто проявление профессиональных качеств, свойственных классному фоторепортеру, но и свидетельство гражданского мужества. Оперативность Магубане-журналиста неотделима от стойкости и убежденности Магубане-борца. «Я не знаю, как сложится дальше моя жизнь и что может со мною случиться, — пишет Магубане. — Но я все равно буду работать здесь, в Южной Африке...».

Творческий метод Питера Магубане, его подход к событиям и осмысление реальности основаны на убежденности в том, что неинтересных сюжетов в сущности нет — жизнь настолько многообразна в своих проявлениях, а человек как объект наблюдения так бесконечно интересен, что фоторепортер, вооружившись терпением и обладая хорошо развитой наблюдательностью, всегда может снять кадр, представляющий художественный или общественный интерес. Убедительный пример — серия снимков, сделанных Питером Магубане в деловой части Иоганнесбурга: обычная, каждодневная и кажущаяся однообразной жизнь улицы в центре южноафриканской столицы в фоторассказе Магубане предстает наполненной множеством собы-











тий, порою остродраматических, а потому вызывающих живой интерес зрителя. Кажется, нет такой стороны жизни южноафриканских негров, которая не привлекла бы внимания Питера Магубане — бытовые сценки, окрашенные добрым юмором, и картины каторжного труда шахтеров, ритуальные церемонии верующих, видящих в религии единственную возможность отдохновения от убивающей душу и тело действительности, и нехитрые детские игры деревенских мальчишек, вокальные экзерсисы юного музыканта и похороны борца за гражданские права, сраженного пулей расиста. Два фактора прежде всего (и главным образом) определяют успех фотографий Питера Магубане — стремление к предельной искренности и умение дать зрителю почувствовать атмосферу событий, сделать его не просто их свидетелем, но как бы и участником.

«Южная Африка Магубане» — невеселая книга. Снова и снова автор показывает нам сцены насилия, насилия в самых разных формах и проявлениях, насилия духовного и физического. Но снова и снова сам Магубане напоминает о том, что показ насилия как такового для него не есть самоцель, что сама южноафриканская действительность заставляет его, как честного художника и патриота, снимать именно это и именно так. «До тех пор, пока правительство не признает людей с черной кожей полноправными гражданами страны, в которой они родились, вряд ли что-нибудь изменится, а если и изменится, то к худшему», — пишет Питер Магубане, владеющий, кстати сказать, пером не хуже, чем объективом. Нет сомнения, что все им написанное и снятое не ляжет мертвым грузом на пыльные полки архивов. Это написано и снято свидетелем обвинения расизма, одного из самых низменных и отвратительных проявлений бесчеловечности.

Н. РЕМНЕВ

ФОТО **ПИТЕРА МАГУБАНЕ**



Индекс 70869